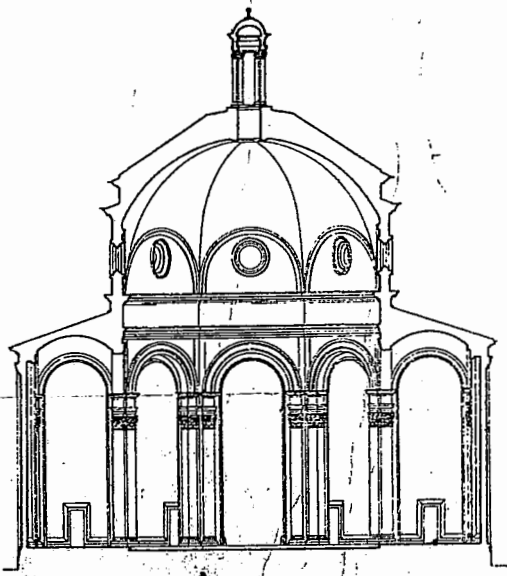


LIBROS DE ARQUITECTURA Y ARTE

Giulio Carlo Argan

BRUNELLESCHI



26120

EJ:1 147-6

XARAIT/EDICIONES

GIULIO CARLO ARGAN (Turín, 1909), enseno Historia del Arte Moderno—sucediendo en la cátedra a su maestro E. Venturi—en la Universidad de Roma, ciudad de la que ha sido alcalde. Crítico de arte e historiador, es autor de numerosos textos de los que *El Borromini* también ha sido publicado en esta colección de LIBROS DE ARQUITECTURA Y ARTE.

Títulos publicados en LIBROS DE ARQUITECTURA Y ARTE

- Bizancio: Estilo y civilización*, S. Runciman
- Borromini*, G. C. Argan
- Bramante*, A. Brusch
- Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI*, C. Gutiérrez-Cortines
- Barroco*, J. R. Martin
- Rodrigo Gil de Hontañón*, J. D. Hoag
- De castillo a palacio: El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, V. Gerard
- Manierismo*, J. Shearman
- El Escorial: Estudio iconológico*, Osten-Sacken
- Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, E. Forsman
- Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, J. J. Pollitt
- Las Águilas del Renacimiento Español*, M. Gómez Moreno
- La vida de las formas: Elogio de la mano*, H. Focillon
- La arquitectura y los arquitectos en la Academia de San Fernando (1744-1774)*, A. Quintana
- Casas Reales en monasterios y conventos españoles*, F. Chueca Goitia
- Bernini*, H. Hibbard
- Neoclasicismo*, H. Honour
- Palladio*, J. S. Ackerman

Colección: LIBROS DE ARQUITECTURA Y ARTE

Dirigida por: Fernando Marías
Pedro Navascués Palacio
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

Título original: Brunelleschi

Traducción: Carlos Martí Arís

© Arnoldo Mondadori Editore, S.p.A., Milano, 1955.

© de la presente edición, Xarait Libros S. A., 1981 y 1990. San Francisco de Sales 32
28003 Madrid.

ISBN: 84-85434-39-0

D. L.: BI-2066-90

Impreso por: GRAFO, S. A. - Bilbao

INDICE

• Introducción a la edición española	7
• Preliminar	19
• La vida	21
• La teoría de la perspectiva	26
• Las esculturas	31
• La cúpula de Santa María del Fiore	47
• Las dos basílicas	67
• Las construcciones centrales	109
• La arquitectura civil	132
• Conclusión	139
• Cuadro cronológico de la vida y las obras	143
• Índice de las ilustraciones	146
• Bibliografía fundamental	149

DONACIÓN
COFADU
COOPERADORA FADU

Giulio Carlo Argan ha sintetizado en este volumen la realidad de la figura de Filippo Brunelleschi como gran pionero del Renacimiento italiano y, por tanto, padre de la arquitectura que durante varios siglos se impuso en Europa.

Sin embargo, la obra de Brunelleschi, debido a su carácter innovador, tuvo necesariamente que partir de los modos medievales y especialmente de la arquitectura gótica. Tanto Willich como Durm sostienen que la atrevida estructura de la cúpula de Santa María de la Flor, en Florencia, se fundamenta en los sistemas nervados ojivales más que en la maciza construcción romana, que Brunelleschi conoció y estudió en sus viajes a Roma en compañía de Donatello.

En cambio, en sus delicadas arquitecturas de la capilla Pazzi, en Santa Croce, o en las dos basílicas, Brunelleschi se manifestó como un innovador total respecto al gótico, aunque fuera con unas formas clásicas que, basta con mirárlas, no son copia de griegos ni romanos.

Brunelleschi, junto con Alberti y Michelozzo, concibió el primer Renacimiento, el más puro de líneas y el de más espiritual filosofía. Los grandes maestros que les sucedieron, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, son capítulo aparte en la historia del arte. La turbulenta imaginación de Leonardo da Vinci, la perfección formal de Rafael Sanzio y la apasionada inquietud de Michelangelo Buonarroti contrastan con la serenidad olímpica de la arquitectura de Brunelleschi, comparable con la irreal, a fuerza de naturalidad, pintura de Piero della Francesca, cuyos personajes parecen estar contemplando la eternidad sin pasmo ni sorpresa.

Una figura como Brunelleschi forzosamente debía influir en los artistas de su tiempo y en los de la posteridad. Pero la evolución del Renacimiento fue tan rápida que cuando se proyectó fuera de Italia ya se había convertido casi en un manierismo. Artistas como Paolo della Stella en Praga, Leonardo en Fontainebleau o Luca Fancelli en España difundieron el arte nacido de las manos de Brunelleschi y Alberti en Toscana, aunque no en su prístina pureza.

El calificativo plateresco atribuido a buena parte del Renacimiento español tiene razón de ser por causa del complejo decorativismo de los monumentos salmantinos o complutenses, aunque nunca se podría aplicar a la arquitectura de Brunelleschi, hecha de esquisiteces y formas limpias.



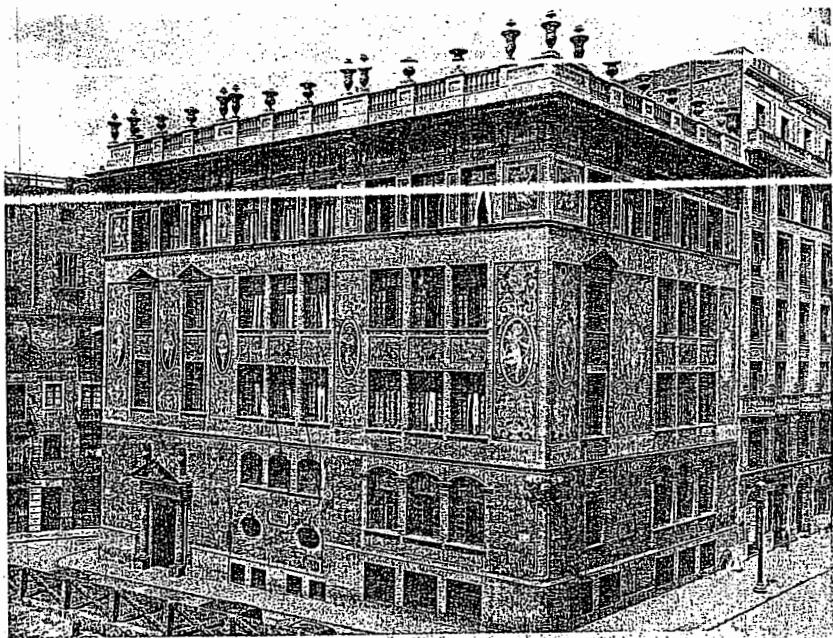
José Goday Casals (1882-1936). Grupo escolar «Pedro Vila Codina», en el Salón de San Juan, junto al Palacio de Justicia y al parque de la Ciudadela de Barcelona. Pabellones aislados de traza simple con adornos de terracota. Construido entre 1921 y 1926. (Foto Ribera)

Por tanto, el Renacimiento que conoció Europa, desde Heidelberg a Londres o desde el Louvre a la catedral de Granada, es mucho más hijo del manierismo que de las formas originales florentinas.

En el caso concreto de España, dadas sus intensas relaciones con Italia, de la que era dueña de una buena parte, el Renacimiento fue conocido y practicado desde su inicio. No debe olvidarse que uno de los príncipes humanistas del Renacimiento fue Alfonso I de Nápoles, IV de Cataluña y V de

Aragón, el Magnánimo, rival en cuestiones de arte de los Montefeltro, los Este, los Malatesta, los Visconti y los Medici.

Instalado en su castillo de Nápoles, habiendo dejado el gobierno de su reino peninsular a su mujer María de Castilla, se rodeó de los mejores artistas



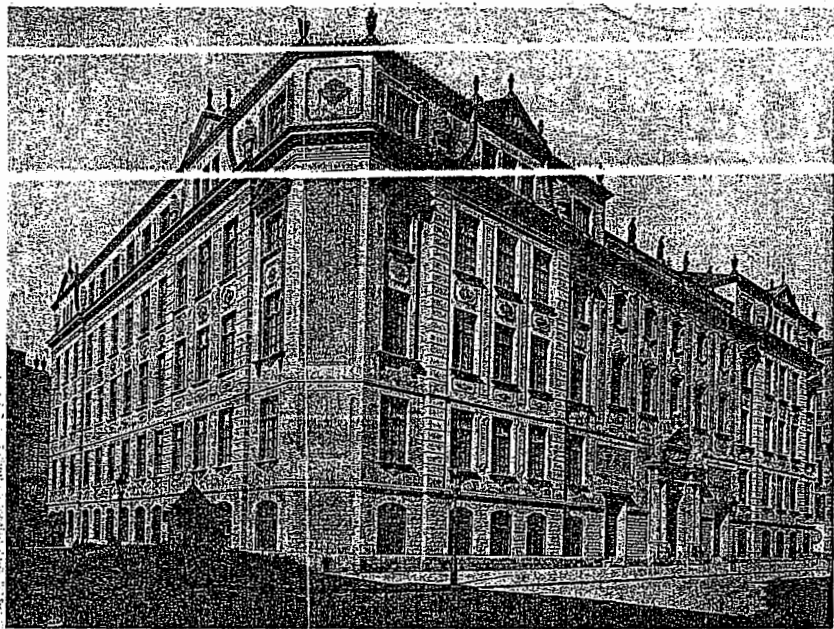
José Goday Casals (1882-1936). Grupo escolar municipal «Angel Baixeras», en la Vía Layetana de Barcelona. Construido con el legado del urbanista teórico don Angel Baixeras Roig, autor del Plan de Reforma Interior de Barcelona, en buena hora olvidado. Se construyó entre 1917 y 1920. (Foto Ribera)

del momento y se hizo representar con la «Reichapfel» en la mano en el relieve de Francesco Laurana en la puerta de Castelnuovo, donde mandara construir al mallorquín Guillermo Sagrera la gran bóveda de la Sala dei Baroni, que, siendo aún una estructura gótica ojival estrellada, se presenta ya como una de las primeras y grandes cúpulas del Renacimiento por sus proporciones y majestuoso aspecto.

El de Sagrera sería el caso de un artista español trabajando en Italia, como

lo fue Bartolomé Ordóñez bajo el influjo de Miguel Angel, pero se da también el caso de italianos venidos a España en los albores del Renacimiento.

Mateo Lang Wundenburg, nacido en Augsburgo en 1469 y fallecido en 1540, tuvo una brillante carrera eclesiástica como obispo de Albania, de



José Goday Casals (1882-1936). Grupo escolar «Milà Fontanals y Luisa Cura», en la calle del Carmen, donde estuvo el convento de las Mínimas. Fue levantado el edificio entre 1921 y 1927. El aspecto general de la masa edificada recuerda un tanto los palacios barrocos germánicos, pero su estilo se encuadra dentro del clasicismo noventa-centista. (Foto Ribera)

Cartagena, arzobispo de Salzburg y cardenal Santangelo. Fue consejero del emperador Maximiliano I e influyó en la elección de Carlos I de España para emperador de Alemania, gozando luego de su confianza. Siendo obispo de Cartagena encargó a Francesco Lazzaro Torni (1492-1562) el campanario de la catedral de Murcia y, muy probablemente, la portada de la iglesia de la Asunción de Biar (Alicante). En 1519 trabajó allí y también en el castillo de

Vélez Blanco, junto a Giovanni da Milano. Esta fue, pues, una temprana entrada de artistas proto-renacentistas en España. Francesco Torni es conocido como Francisco Florentín, pariente de Jacobo Florentín, el Indaco, que llegó poco después a España. Cuando se ocuparon de las obras descritas había

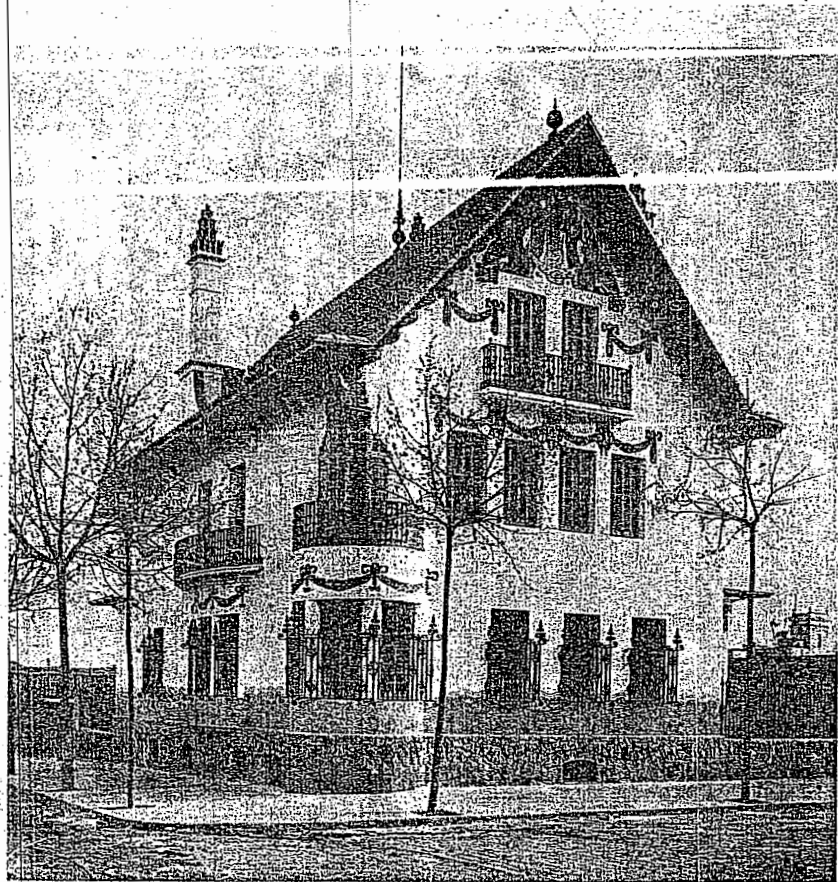


José M^a Ribas Casas (1899-1959) y Manuel M^a Mayol Ferrer (1899-1929). Palacio de la Agricultura de la Exposición de Barcelona en 1929, Parque de Montjuïc. Edificio de fachadas muy movidas y de contrastados colores alternando el enjalbegado de los paramentos con la terracota de marcos y remates. Actualmente se utiliza como teatro para grandes masas y se le llama «El Mercat de les Flors». (Foto Ribera)

pasado ya mucho tiempo desde que Brunelleschi erigió el «cupulone» en Florencia.

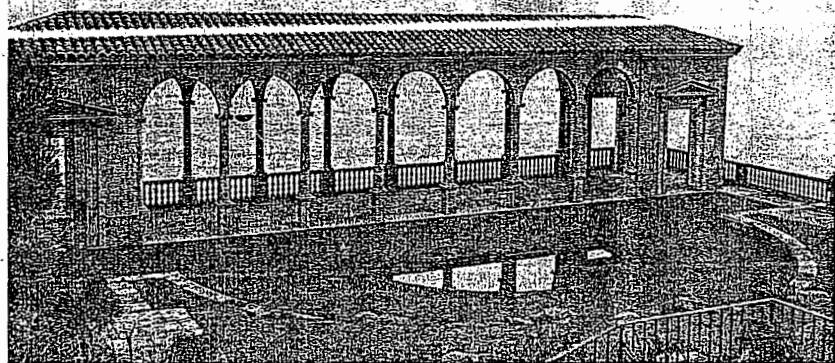
Existe otro caso de temprana influencia brunelleschiana en Cataluña en la logia descubierta en un muro del Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, restaurada en 1981. Se trata de una estructura adintelada corintia con zapatas encima de los capiteles, solución empleada por Brunelleschi en la Canónica

de San Lorenzo y en el claustro de Santa Croce antes de 1446. En Castilla este tipo de zapatas en las estructuras adinteladas es frecuente y enlaza con la tradición medieval mudéjar. Un ejemplo muy antiguo era el de la desaparecida galería alta del palacio de Cogolludo, obra de Lorenzo Vázquez en



José Puig y Cadafalch (1867-1956). Casa Pedro Company en la calle de Buenos Aires, esquina Rafael de Casanova, en el Ensanche de Barcelona, junto a la Diagonal. Construida en 1911 en el segundo estilo de Puig, de tipo novecentista inspirado en la arquitectura popular centroeuropea. En 1942, el decorador Santiago Marco cambió la decoración interior, que pasó a ser muy clásica. En 1985 ha sido restaurada y es sede del Museo del Deporte de la Generalidad de Cataluña. (Foto Archivo Mas)

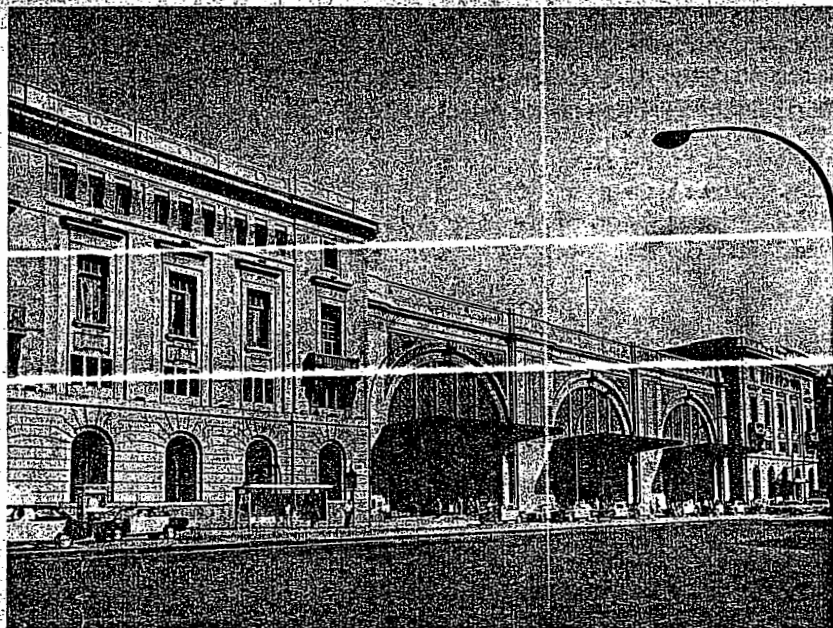
1500. En el caso de Barcelona, del más puro estilo proto-renacentista, pudo haberse construido durante el reinado de los llamados monarcas intrusos, en la segunda mitad del siglo XV, cuando la guerra de los catalanes contra Juan II de Aragón, hermano del Magnánimo y muy distinto de él. Entre 1464 y 1470



Francisco Folguera Grassi (1891-1960). Loggiato de la finca de Senya Blanca, propiedad de la familia Ensesa en S'Agaró (1935). Quizá la más exquisita realización del novecentismo catalán de inspiración proto-renacentista florentina. (Foto Archivo Mas)

fueron proclamados reyes en Barcelona, sucesivamente, el condestable don Pedro de Portugal y luego Renato de Anjou, ambos ilustrados humanistas y decididos partidarios del estilo impuesto por los florentinos. De ser la logia de referencia obra de uno de estos dos pretendidos reyes, como parecen indicar los datos estilísticos e históricos, se trataría de un rarísimo ejemplo de Renacimiento inicial en España. De la afición por lo florentino del condestable de Portugal habla su espada, obra de orfebres de orillás del Arno, guardada en el tesoro de la catedral de Barcelona:

Estos raros ejemplos de proto-renacimiento en España contrastan con la abundancia de ejemplos de los estilos Isabel y plateresco, donde las influencias ya no son de Alberti o de Brunelleschi sino de Bramante y de Rafael, que



Pedro Muguruza Orano, arquitecto, y Andrés Montaner Serra, ingeniero. Estación de Francia en Barcelona (1928). El gran vestíbulo fue decorado por Pelayo Martínez Paricio (1898-1978) y Raimundo Durán Reynals (1895-1966). Ambos estilos coinciden en una correcta interpretación de la composición académica. (Foto Ribera)

por algo pasa por ser el inventor del grutesco, elemento indispensable en el Renacimiento español.

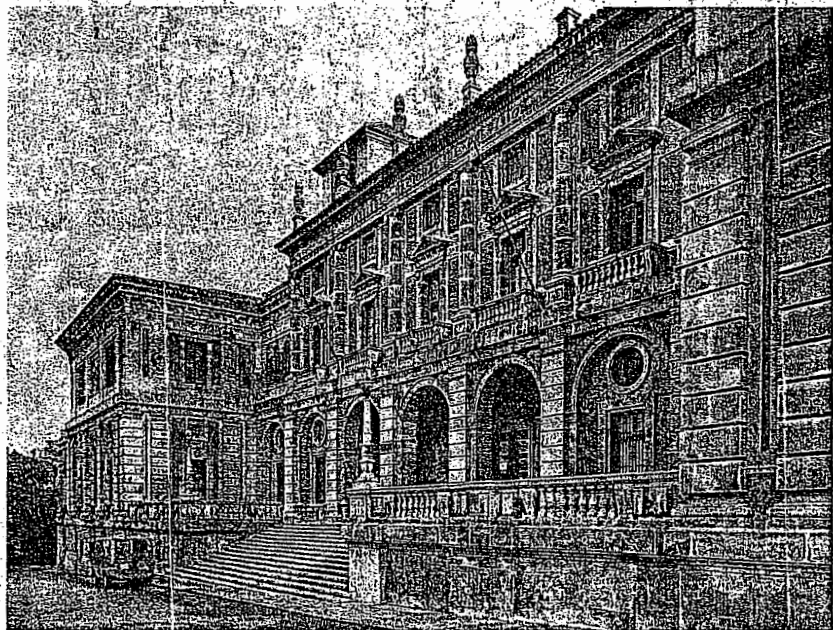
Pasaron los años, pero resulta que cuando parecía ya superado el Renacimiento, y hasta el manierismo, se produjo en Cataluña un caso pintoresco de brunelleschianismo en la singular figura del arquitecto Pedro Blai, que trabajó como titular de la Seo de Tarragona, donde levantó la capilla del Santísimo y la de San Lorenzo, hacia 1584, para dedicarse luego a construir en diversos pueblos del Campo de Tarragona.

Su obra capital es la iglesia parroquial de San Andrés de La Selva del Camp, iniciada en 1583. Se trata de un ejemplar puramente renacentista y parece arrancada de Toscana, con sus perfectos órdenes y su bóveda de cañón seguido con lunetos, hecha con tres gruesos de ladrillo a sardinel, solución

que espantó a los maestros de obras de la localidad, aferrados todavía al sistema de ligeras bóvedas ojivales nervadas, según la manera gótica.

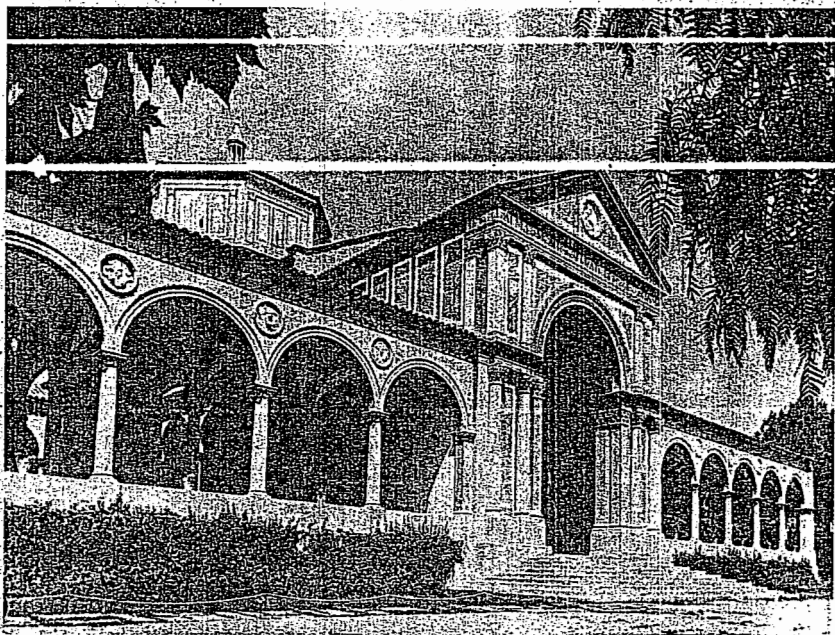
Varios edificios civiles y una capilla en Alcover dan muestra del florentinismo de Blai, que contrasta con la arquitectura rural modesta de aquellos pequeños pueblos tarraconenses. En un villorrio de calles estrechas y edificios con ventanas bíforas llama poderosamente la atención la presencia de amplias y desahogadas arquitecturas de gusto toscano.

Blai hizo su última obra en Barcelona, la reforma del palacio de la Diputación del General, con la gran capilla, hoy salón, de San Jorge y la fachada



José M^a Ribas Casas (1899-1959) y Manuel M^a Mayol Ferrer (1899-1929). Pabellón de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros en la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Mayol murió el mismo año de la exposición, era un dominador del arte clásico, al igual que Ribas, con el que colaboró en este edificio y en otros dos de la Exposición. La superposición de órdenes, toscano y jónico, está muy lograda, así como la interpretación del orden jónico gigante y el valiente entablamento. (Foto Ribera)

principal sobre la plaza de San Jaime, en cuya construcción se ocupaba cuando falleció en 1620. Las obras de la Generalidad fueron impulsadas por el diputado eclesiástico Francisco Oliver de Boteller, abad de Poblet, erudito y constructor en el mencionado monasterio cisterciense del palacio abacial nuevo, también plenamente renacentista en su fase inicial.



Nicolás M^o Rubió Tudurí (1891-1981) y Raimundo Duran Reynals (1895-1966). Párrquia de Santa María Reina en Pedralbes, Sarrià (Barcelona). Proyectado como un monasterio que fue obsequiado por una generosa dama a los monjes benedictinos de Montserrat, quienes, finalmente, declinaron el regalo. Es el ejemplo de más puro florentinismo en Barcelona, construido entre 1925 y 1960. (Foto Ribera)

Sorprende que a principios del siglo XVII, cuando ya en Roma se notaban las primeras extravagancias del barroco, un arquitecto catalán se dedicara a resucitar el estilo florentino, pero así fue.

Mucho más sorprendente, por lo anacrónico, fue el segundo rebrote brunelleschiano con el llamado «Noucentisme» o novecentismo, que se dio en

Cataluña entre los años 1910 y 1960 como un intento de buscar la sencillez clásico-mediterránea después de los delirios y ensoñaciones modernistas.

Hubo arquitectura de sencillas líneas toscanas y arquitectos como José Goday Casals (1882-1936), autor de los grupos escolares municipales de Barcelona con adornos de terracota muy al gusto proto-renacentista; hizo también el Pabellón de la Ciudad de la Exposición de 1929. Francisco Folguera Grassi (1891-1960) aún acentuó más la nota del florentinismo en el pórtico de la parroquial de Sant Sadurní d'Anoia o en la galería o logia de arcos de medio punto sobre perfectas columnas clásicas en la finca de Senya Blanca de S'Agaró, que constituye indudablemente la obra maestra del estilo. Algunas cosas de José Puig y Cadafalch, la mayor parte de la obra de Pedro Domènech Roura, el Teatro Griego de Montjuic de Ramón Raventós Farrerons, obras de Juan Bergós Massó, de Isidro Puig Boada, el mercado de San Gervasio de Buenaventura Bassegoda Musté, la variada producción de Adolfo Florensa Ferrer, de Luis Bonet Garí y en especial la escasa pero delicadísima obra arquitectónica de José Francisco Ràfols Fontanals (1889-1965) y la primera parte de la producción de Agustín Duran Reynals (1898-1978), antes de que le diera la afición por el racionalismo. También cuenta Nicolás María Rubió Tudurí (1891-1981) con la iglesia de Santa María Reina en Pedralbes, parte alta de Barcelona, construida después de la guerra civil y demostrativa de la fuerza con la que caló el estilo de las bóvedas por arista, los pórticos con arcuaciones de medio punto y las esbeltas columnas corintias entre los arquitectos catalanes, que contaron con el apoyo y el aliento de maestros pintores como Francisco Galí y teóricos como Eugenio d'Ors.

Seguir las formas brunelleschianas es muy difícil, mucho más difícil que seguir las de Le Corbusier, por ejemplo, ya que debe tenerse un innato buen gusto y un dominio completo del repertorio clásico. La arquitectura novecentista catalana demuestra la calidad de quienes cultivaron el estilo evocando las figuras toscanas de la segunda mitad del siglo XV.

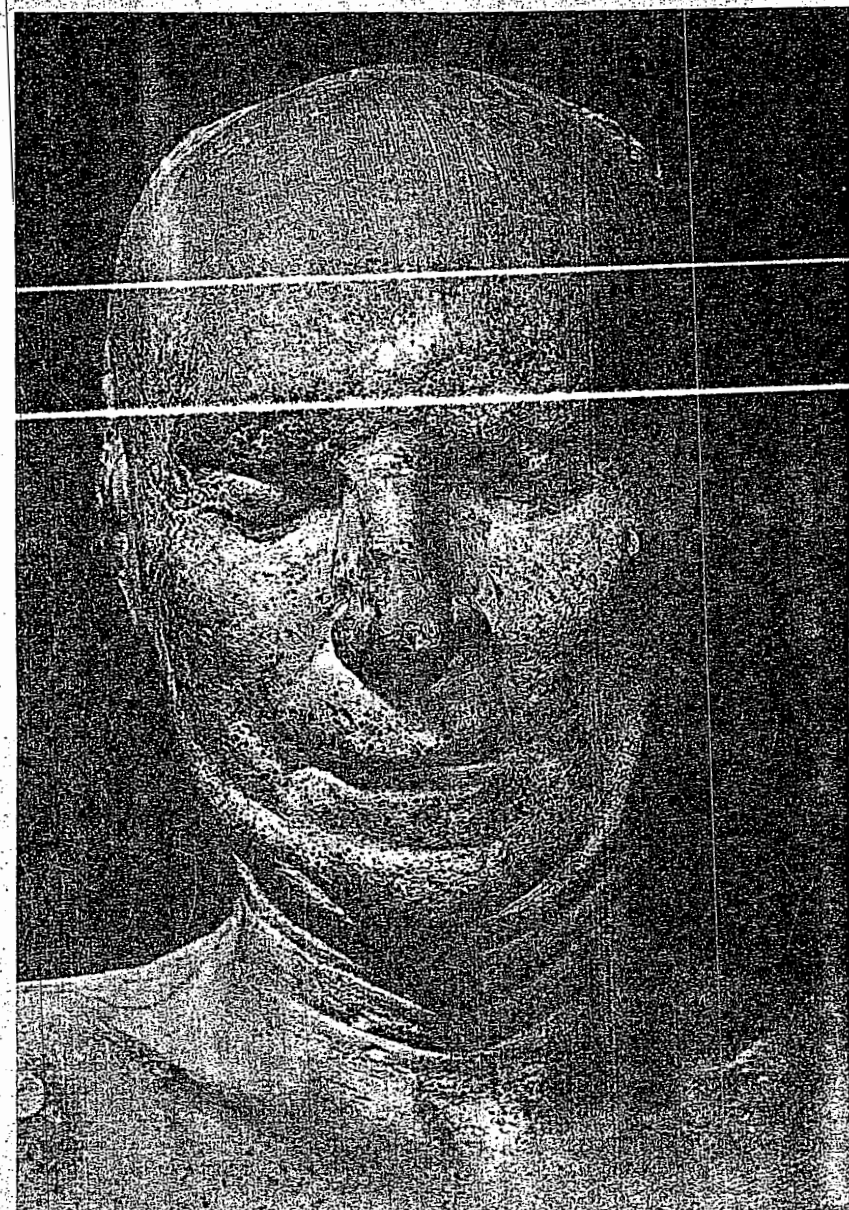
Tanto Pere Blai como Agustín Duran Reynals vienen a demostrar la validez y trascendencia de la arquitectura de Filippo Brunelleschi, y de sus epígonos, que con tanto acierto expone en este volumen Giulio Carlo Argan.

Juan Bassegoda Nonell
Catedrático de Historia de la Arquitectura
Universidad Politécnica de Cataluña
Barcelona

Preliminar

Al igual que mi *Borromini* de 1951, este *Brunelleschi* del 55 se reedita sin correcciones ni adiciones, salvo en la bibliografía sumaria. Vuelvo a manifestar que el principal motivo es la adhesión a una colección económica pero no temerosa de perder lectores por causa de la dificultad de unos textos en los que, ciertamente, se ha reducido el aparato filológico y documental, pero sin sacrificar lo problemático de los temas. Por lo demás, siempre he rehusado creer que la cultura tenga distintos niveles, algunos accesibles, prohibidos otros a la mayoría. Répito también que no es por presunción que no he cambiado nada; no hubiese podido introducir un cambio sin rehacerlo todo, ni rehacerlo sin arrogarme el inmerecido privilegio de extraer conclusiones de una serie de trabajos que no son míos. Prefiero pues presentar mi razonamiento tal como lo pensé hace veintitrés años, expresando mi agradecimiento a cuantos en este tiempo lo han considerado una aportación en alguna medida útil para la historia de un problema fundamental de la historia artística italiana.

Quiero sin embargo hacer mención de que aquel razonamiento formaba parte de una reflexión más amplia sobre la formación de la cultura artística florentina en el 400; y que, aventurándome en su otra vertiente, traté de describir en mi libro sobre Fray Angélico, del mismo año, la tendencia religiosa, tomista. Confieso que hoy, releiendo mi escrito, me doy cuenta de que cedí ante el placer de la yuxtaposición y de la simetría, cargando demasiado las tintas sobre el neoplatonismo *avant la lettre* de Brunelleschi. Ya me percaté de ello cuando, afrontando el problema de Botticelli, advertí la diferencia sustancial de su neoplatonismo riguroso. Sin embargo, aquella visión demasiado unilateral me ayudó a comprender porqué los artistas de tendencia neoplatónica, como Botticelli y después Miguel Angel, habían sentido la necesidad de referirse al desarrollo cultural de principios de siglo.



1: Mascarilla de Filippo Brunelleschi. Florencia, Museo de la Obra del Duomo.

La *Vita* de Filippo Brunelleschi, escrita por un contemporáneo que Milanese ha identificado con Antonio Manetti, erudito y matemático florentino (1), es mucho más que una crónica; recoge y transmite, además de los hechos, los pensamientos del maestro, y con mayor fidelidad que el *Trattato della Pittura* de Leon Battista Alberti (2). Es ya un indicio importante el que la obra de un artista sea asumida, por uno, como tema de historización y, por otro, como fundamento de una teoría. Por primera vez se reconoce en el artista una personalidad histórica, cuya obra va más allá del ámbito del arte y abre nuevos horizontes al conocimiento humano. En el comienzo de una época que define el arte como invención, Filippo Brunelleschi aparece como el gran inventor: él es quien abre para el arte una nueva dimensión del espacio, la perspectiva, pero también una nueva dimensión del tiempo, la historia.

Nace Filippo en Florencia, en 1377, de Brunellesco di Lippo, notario, y de Giuliana di Giovanni degli Spini. No quiere continuar la profesión paterna y estudia para orfebre; en 1398 presta juramento y en 1404 se matricula en el Arte de la Seda.

Como testimonio de sus primeros trabajos como orfebre y escultor nos quedan las figuritas de plata del altar de Santo Jacopo en Pistoia, el Crucifijo de madera de Santa María Novella, la pieza con el sacrificio de Isaac en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia. Cada una de estas obras está relacionada con una discusión, con una polémica, con un intento de demostración: el Crucifijo, según Vasari, fue realizado por disputa o por apuesta, con el fin de castigar el exceso realista del Cristo de Donatello. El Sacrificio de Isaac fue compuesto con ocasión del concurso para las puertas del Baptisterio, convocado en 1402, en el que Filippo fue galardonado *ex aequo*

(1). *Operette istoriche edite e inedite di Antonio Manetti*, a cargo de Gaetano Milanese, Florencia, Le Monnier, 1887. La atribución de la vida de Filippo Brunelleschi a Manetti, hasta ahora generalmente aceptada, ha sido puesta en duda por Ugo Procacci, que ha realizado profundas investigaciones de archivo sobre este tema (comunicaciones orales).

(2). Leon Battista Alberti, *Della Pittura*. Edición crítica a cargo de L. Mallé, Florencia, Sansoni, 1950.

con Lorenzo Ghiberti. Pero no aceptó la división del encargo, y el rechazo del compromiso demuestra que ya era entonces consciente de la novedad absoluta de sus formas y de su incompatibilidad con la tradición: es decir, no se trataba de una cuestión de estilo sino de visión.

Es sabido que Brunelleschi era amigo de Paolo del Pozzo Toscanelli, quien le enseñó geometría, y también que desde los últimos años del Trecento Filippo estaba meditando sobre la relación entre forma artística y visión o conocimiento de lo real, como demuestran las tablas en las que representó el Baptisterio y la plaza della Signoria, realizadas ya según precisas reglas de perspectiva. Estas tablas se han perdido, pero las descripciones que de ellas se conservan bastan para probar que trataban de ser no tanto «pinturas» cuanto demostraciones gráficas de las nuevas leyes de la visión.

Sabemos también que sus primeros trabajos de arquitectura tuvieron un carácter preponderantemente técnico. Trabajó en la villa de Petraia, en el taller de los Ufficiali del Monte, en el palacio de los Priori; y nos advierte el biógrafo que desde entonces demostró desdeñar los modos tradicionales de edificar, sobre todo “en lo referente a los aparejos”.

Es cierto que Filippo había estado en Roma antes de comprometerse en la gran empresa de la cúpula de Santa María del Fiore; las fuentes son explícitas y, por otra parte, la experiencia romana es tan necesaria para explicar la formación del estilo arquitectónico de Filippo como para explicar su transformación, a partir de 1430, hacia efectos más plásticos. Incluso es bastante probable que Filippo, por lo menos hasta 1420, estuviera a caballo entre Florencia y Roma: lo dice su biógrafo y lo prueban los documentos que atestiguan la presencia de Filippo en Florencia en 1404, 1405, 1409, 1410, 1415, 1417, etc.

Por otra parte, si nos atenemos a las fuentes, el primer viaje a Roma habría tenido relación con el concurso para las puertas del Baptisterio. Filippo habría partido con la intención de ir “viendo donde las esculturas son buenas”. Pero en Roma, “al observar las esculturas, teniendo buen ojo mental y conocedor de todas las cosas, vió el modo de construir de los antiguos y sus simetrías; y quedó iluminado al intuir un cierto orden de miembros y huesos muy evidente, como el que Dios da a muchas cosas, lo cual observó con mucha atención, pareciéndole muy diferente a lo que se usaba en aquellos tiempos... Se propuso reencontrar el modo excelente y de gran artificio de construir de los antiguos, y sus proporciones musicales... Y viendo las cosas grandes y difíciles que entre ellas había, y que estaban hechas, no pudo por menos de tratar de entender los modos que aquéllos habían manejado y con qué instrumentos... Y vio las ruinas, en las que estaban en pie o habían estado bóvedas de varias clases; y pensó en la forma de las cimbras y de las otras armaduras y también dónde se podía prescindir de ellas...”

Desde 1409 está documentada la participación de Filippo en los trabajos de Santa María del Fiore; precisamente en el 9 hay un pago por cierta cantidad de ladrillos; en el 15 trabaja con Donatello en "una figurilla de piedra revestida de plomo dorado... a prueba y modelo de las figuras grandes que deben hacerse sobre los contrafuertes"; en el 17 es compensado por "su trabajo de hacer dibujos y por ejercitarse para la Obra en torno a cuestiones de la Cúpula mayor".

En efecto, la cuestión de la cúpula estaba ya madura y Brunelleschi se emplea a fondo. El 19 de agosto de 1418 se convoca el concurso para el modelo a escala reducida y Filippo termina el suyo el 22 de octubre; pero el premio no es asignado.

La construcción de la cúpula presentaba sobre todo problemas técnicos: ninguna ocasión mejor para demostrar que, con los procedimientos tradicionales, ya no era posible afrontar una gran operación constructiva. La pequeña cúpula con "líneas de arista y paños" que Filippo construyó en Santo Jacopo sopr'Arno es una prueba en pequeño del gran proyecto, con el fin de mostrar que puede alzarse una cúpula sin necesidad de cimbras.

A partir de ahora los viajes a Roma tienen una precisa motivación: recopilar los elementos técnicos para resolver el problema de cubrir una gran cúpula sin necesidad de armazón.

El 16 de abril de 1420 Ghiberti, Brunelleschi y Battista d'Antonio son elegidos provisosores de la construcción de la cúpula. Se repite la situación del concurso para las puertas: prescindiendo de Battista d'Antonio, antiguo ayudante de Giovanni d'Ambrogio y cuya personalidad artística es irrelevante, están frente a frente Ghiberti y Brunelleschi. El primero es mucho más que un tradicionalista a ultranza; pero su actitud moderadamente progresiva es precisamente la que no puede conciliarse con la intransigencia revolucionaria de Brunelleschi. Este, que en 1402 se había retirado para evitar el compromiso, sabe que ahora está en condiciones de aceptar la lucha. El hecho es que en 1402 la batalla debía desarrollarse necesariamente en el terreno del estilo; ahora, por el contrario, debía decidirse en el terreno de la técnica. La técnica es uno de los factores que produce la transformación de la sociedad italiana en el Quattrocento; y Brunelleschi es el portador de una nueva técnica. Es cierto que la nueva técnica se basa en un conocimiento más directo, objetivo y documentado de las fuentes clásicas; pero éste es justamente el punto en el cual Filippo puede batir a su rival, partidario de un clasicismo tanto más vagamente universalista cuanto menos concretamente histórico.

"La ciudad, como he dicho, mantenía el recuerdo de las puertas de bronce, y entre las gentes de la ciudad y del Arte había división y rivalidades. Había quien tenía gran fe en Filippo y quien la tenía en Lorenzo..." A juzgar por los emolumentos, parece que Lorenzo contase con mayor confianza entre los

La teoría de la perspectiva

Leon Battista Alberti dedica a Filippo Brunelleschi el *Trattato della Pittura*, en el cual se compendian y exponen por primera vez las ideas que originan, a principios del Quattrocento, aquella profunda revolución del arte que se llamó Renacimiento. Al nombre de Filippo se asocian, en el proemio, dedicatorio, los de Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia y Masaccio. El *Trattato* fue escrito entre 1435 y 36, cuando la cúpula estaba ya "erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todos los pueblos toscanos" y las largas luchas que habían acompañado su construcción ya no eran más que un recuerdo. Por esto, pero tal vez no sólo por esto, Alberti puede felicitar tranquilamente a los dos encarnizados rivales por el "ingenio de no plantear cual de los dos había sido más antiguo y famoso en hechos". No sólo, como se ha dicho, porque la causa de las disputas hubiese ya cesado desde tiempo atrás, sino porque Alberti considera los hechos de aquella revolución artística desde el punto de vista del erudito y del humanista, exclusivamente interesado en el renacimiento de lo antiguo y en la reconquista de las fuentes clásicas. De los dos modos de resucitar lo antiguo y de interpretar las fuentes, el representado por Brunelleschi y el representado por Ghiberti, prefiere el primero como más crítico; pero si se guarda bien de despreciar el segundo, más docto, es porque, hacia 1435, el problema del arte no era ya tan sólo un problema de visión sino una cuestión de erudición. Por este motivo escribe un tratado, construye una teoría y, sobre todo, se encarga de dar un ropaje erudito y una sistematicidad a aquellas ideas que, para Brunelleschi, habían sido, antes que nada, los argumentos de una vivaz polémica.

Schlosser ha contrapuesto el Alberti erudito y «no artista» al Brunelleschi artista, libre genio creador; pero esta contraposición, ciertamente injusta

en lo que se refiere a Alberti (que fue desde luego erudito, pero erudito-artista), no es del todo válida ni siquiera para Brunelleschi: éste fue desde luego un artista, y de los más grandes, pero animado en cada uno de sus actos por una encendida voluntad polémica, casi diríamos por el desasosiego de una misión que cumplir. Esta misión se fija, por así decir, en la cuestión de la cúpula (cuestión decisiva, como veremos, tanto en el terreno específicamente artístico como en el terreno técnico e incluso en el ideológico), pero tiene sus premisas, si atendemos a los testimonios, en los primerísimos actos del artista, en las postrimerías del Trecento.

En aquellos años, mientras practicaba como orfebre, Filippo empezó a ocuparse de ciertos problemas de la visión, o más propiamente de técnica de la visión, que seguramente tenían muy poco que ver con lo que, en aquellos tiempos, era la práctica del arte. Pintó entonces en dos pequeñas tablas, que durante mucho tiempo formaron parte de las colecciones mediceas y sirvieron de texto a muchos artistas del Quattrocento; el Baptisterio y la plaza de la Signoria.

De la descripción es fácil deducir que aquellas dos tablas tenían un carácter netamente experimental; una de ellas, incluso, parece haber sido el punto de arranque de la cámara oscura de Alberti. De la primera de estas dos tablas sabemos que el espectador debía mirarla reflejada en un espejo, enfrentado y dispuesto paralelamente a la superficie pintada, a través de un orificio practicado en ella; en lugar del cielo existía una superficie de plata pulida, que reflejaba el verdadero cielo con sus nubes movidas por el viento. La segunda tabla, demasiado grande para permitir el artificio del espejo y del orificio, se recortaba siguiendo los tejados de los edificios representados y se la miraba poniéndola de manera que el cielo real, haciendo de fondo, completase la pintura.

Bastan estos pocos datos para restituir a Brunelleschi la paternidad de algunos principios de la visión sobre los cuales Alberti planteó su teoría de la perspectiva. Por medio del orificio practicado en el centro de la tabla se obligaba al espectador a mirar la pintura, reflejada en el espejo, desde el mismo punto de vista en el cual se había colocado el pintor. La recta que une el ojo del pintor con el centro de la cosa representada es lo que Alberti llamará el rayo central, es decir el eje de la pirámide visual cuyo vértice coincide con el punto de fuga. Hasta aquí estamos todavía en el campo de la visión, aunque es ya muy importante que la representación artística esté ajustada a la visión e, incluso, a una visión rectificad y, por estar orientada sobre el rayo central, rigurosamente objetiva. Pero la pintura debe mirarse en el espejo, y esto no es tan sólo un artificio para hacer concordar el punto de vista del pintor y el del espectador. Alberti aconseja al pintor que se sirva del espejo para verificar la bondad de la pintura.

Gremios. Pero, una vez comenzada la construcción, cada día crecían las dificultades y los riesgos. Filippo, que entre otras cosas gustaba de la burla, un buen día finge enfermar y deja al otro, sólo, dirigiendo la obra en el momento más crítico; y cuando, finalmente, accede a los ruegos y consiente en volver a los andamios, pone como condición la división de las tareas y responsabilidades. Lorenzo, a quien se da prioridad en la elección, opta por el encargo de mayor estima, la construcción de la cadena, y deja a Filippo el más modesto, los andamios y la albañilería. Pero la cadena no resiste y debe rehacerse con gran pérdida de dinero: este argumento decide finalmente a los Gremios a confiar a Filippo, que en un documento del 23 es reconocido como "inventor y gobernador de la cúpula mayor", la responsabilidad de la construcción. A Ghiberti no se le deja totalmente al margen, tanto es así que en el 29 su nombre vuelve de nuevo a asociarse con el de Brunelleschi en el encargo de estudiar un plano para modernizar toda la iglesia; pero Filippo ya ha vencido, y precisamente en el terreno de la técnica, su gran batalla. Existen además otras pruebas del ingenio técnico de Brunelleschi: en junio del 21 pone en funcionamiento una máquina "*pro trahendo et conducendo super muris Cupolas maioris lapides, macignos et alia opportuna*"; en julio del mismo año patenta un nuevo tipo de barco de su invención.

Mientras atiende a los trabajos de la cúpula, Filippo proyecta y lleva a cabo otras construcciones: hacia 1420 diseña el Pórtico de los Inocentes; hacia el 23 la iglesia de San Lorenzo; prosiguen entre tanto los trabajos, iniciados en 1418, del palacio de Parté Güelfa. En el 28 se termina la cúpula de la Sacristía antigua de San Lorenzo y se inician los estudios para la reconstrucción de Santo Spirito. Al aumentar la fama del maestro, se multiplican los encargos en el campo de la ingeniería: inspecciones y reformas de las fortificaciones de Pisa, Lucca, Castellina, Rencina, Staggia, Vicopisano. En 1432, año en que se coloca sobre la cúpula el modelo de la linterna, es invitado a Ferrara por Niccolò III d'Este y a Mantua por Giovan Francesco Gonzaga. En 1434 comienza la construcción del oratorio llamado de los Scolari agli Angeli. En 1444 se completa el interior de la Capilla Pazzi en el claustro de la Santa Croce y se inicia la construcción del Santo Spirito y de la Abadía de Fiésole.

El 16 de Abril de 1446, poco después de iniciada la construcción de la linterna, muere Filippo Brunelleschi. Recibe sepultura en Santa María del Fiore.

"Fue Filippo muy jovial en su conversación y sutil en las respuestas" escribe Vasari; y el llamado Manetti dedica una larga novela a la complicada peripecia interpretada por Filippo en el papel de *Grasso legnaiuolo*. Aparte de este rasgo de carácter, el juicio de Vasari es a la vez enfático, genérico y tibio: nadie, después de los griegos y los romanos fue más insólito y excelente que él, que puso fin a la «maniera tedesca» y reencontró "las cornisas antiguas,

y el orden toscano, corintio, dórico y jónico". Vasari ve a Brunelleschi a través del humanismo literario albertiano y por poco no le convierte en el precursor de Vignola y de su «regla».

Es preciso, pues, referirse una vez más al biógrafo contemporáneo que, ciertamente, conoció de cerca a Filippo; y más aún que al testimonio de la *Vita*, al de la *Novella del Grasso legnaiuolo*, en la que Filippo es descrito como el florentino agudo, bromista y burlón, el tipo humano predilecto de Boccaccio. Incluso el momento más crítico de su rivalidad con Ghiberti está relacionado con la farsa de su enfermedad simulada. ¿Y qué decir, también, de su misterioso ir y venir entre Roma y Florencia, de su habilidad para hacerse inencontrable justo cuando resultaba más indispensable su presencia? Sólo que esto tiene ya poco que ver con una broma. Filippo es un hombre que se ha trazado una línea de conducta en función de un objetivo preciso: sabe a dónde quiere llegar y llega. Este es el carácter más auténtico y más nuevo de su personalidad. Ghiberti, en el fondo, es todavía un erudito, con su *humanitas* petrarquiana, plena de decoro y de gentileza; Donatello es un hombre del pueblo, que conoce los textos latinos y siente en la herencia ideal de Roma una posibilidad de redención moral, el fundamento de una concepción altamente heroica y dramática de la vida. Brunelleschi es el hombre para el cual la racionalidad del juicio es norma de acción, guía de voluntad. Su ideal es la técnica, pero una técnica que ya no es manualidad sino método o proceso racional y como tal se aplica tanto a la determinación de los problemas constructivos como a la investigación histórica y al conocimiento de la realidad. Las tablas que pinta son instrumentos de óptica; sus excavaciones e indagaciones tienden a reencontrar no tanto los órdenes y ornamentos antiguos cuanto las uniones y articulaciones de los edificios; sus invenciones en el campo de la mecánica tratan de multiplicar las posibilidades del hombre, del sujeto, en relación con la naturaleza, o con el objeto. Y en las formas perfectas de su arquitectura expresa no tanto una nueva y grandiosa concepción del mundo, cuanto una nueva condición de la mente humana, un nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, entendida como objeto.

Cuando habla de las proporciones de claros y oscuros, advierte: "y reconoceréis buen juez en el espejo; sé que las cosas bien pintadas tienen en el espejo gracia, algo maravilloso, así como cualquier vicio de la pintura se manifiesta deforme en el espejo. Por tanto, las cosas tomadas de la naturaleza se enmiendan con el espejo". La verificación del espejo ha permanecido por mucho tiempo como una costumbre de los pintores, pero ha cambiado el valor que, con ese medio, se quiere establecer. En este caso, sin embargo, ese valor es la simetría: es bien sabido que el espejo invierte la imagen y que, si la imagen es asimétrica, el espejo acentúa la anomalía porque da vuelta a la situación a la que el ojo está habituado; si por el contrario es simétrica, la inversión no podrá modificarla. Aún más: si el pintor ha determinado bien y ha mantenido constantemente su punto de vista, el *rayo central* de la imagen directa y el de la imagen reflejada coincidirán; en caso contrario divergirán. Se trata, en cualquier caso, de una cuestión de simetría y proporción, que vale también para lo claro y lo oscuro, así como para los colores: de manera que puede decirse que ese proceso de visión tiende a configurar la imagen en una contraposición de cantidad o de partes equivalentes de claro y oscuro, y por tanto a establecer una condición que contraste con la visión tradicional, fundada en la gradación continua e ilimitada desde el máximo oscuro al máximo claro.

Otro hecho importante: Brunelleschi no pinta el cielo. En la tabla del Baptisterio lo refleja en una superficie especular, en la segunda recorta la madera de modo que el cielo real pueda constituir el fondo de la pintura. Así pues, su interés se limita a las cosas que, como dirá Alberti, ocupan «un lugar»; el cielo no ocupa «un lugar», por tanto no es reducible a medidas ni cognoscible «por comparación». No pudiendo, por ello, ser representado, ni siquiera en el sistema proporcional que define la forma, el artista renuncia a pintarlo.

En cualquier caso, como quiera que se interprete, esta renuncia a pintar el cielo nace de un interés de arquitecto, no de pintor. Filippo renuncia a pintar el cielo porque pinta edificios y los edificios se destacan contra el cielo real y no contra un telón de fondo pintado; pero también porque el edificio, con lo acabado de sus relaciones proporcionales, construye y define la parcialidad atmosférica en la que está inmerso.

Que Brunelleschi no pretende hacer pintura con estas pequeñas tablas me parece probado por el hecho de que éstas no representan un hecho o una «historia» y prescinden de cualquier intento de invención; mientras que cuando se dispone a participar en el concurso para las puertas, su primer objetivo es, por el contrario, renovar la invención de la «historia». Objeto de estas pinturas son tan sólo los edificios; de donde es fácil deducir que Filippo se preocupaba no tanto de fijar una ley general de la visión cuanto

de establecer la ley específica de la «justa» visión de los edificios; de una visión que, en cierto modo, aislase y revelase las cualidades constructivas más concretas y auténticas de la arquitectura.

Que esta investigación perspectiva no estaba en relación directa con la pintura lo afirma el propio biógrafo: “en aquellos tiempos puso como ejemplo y realizó, él mismo, aquello que los pintores hoy llaman perspectiva; porque ésta es una parte de aquella ciencia que consiste, en efecto, en poner bien y con razón las disminuciones y los aumentos que aparecen a los ojos de los hombres en las cosas lejanas y cercanas: edificios, llanuras y montañas y pueblos de toda condición y en todo lugar, las figuras y las otras cosas, con aquella medida que depende de la distancia con que se las muestra; y de él nació la regla que es lo más importante de todo lo que sobre esto se ha hecho de aquel tiempo hasta hoy”. La perspectiva, como regla de la visión, no es en cualquier caso más que una aplicación a posteriori («hoy») de la investigación brunelleschiana, que tenía por objeto y fin específico, no la pintura, sino la arquitectura (1).

No es difícil imaginar cuáles fuesen, en aquellos años, los pensamientos de Brunelleschi. La época de las grandes empresas constructivas, que en la segunda mitad del Duecento acompañara al florecimiento de las libertades comunales, había terminado hacía tiempo. La gran obra del Trecento había sido el Campanile de Giotto; pero éste precisamente había abierto el camino a una arquitectura esencialmente pictórica, ornamental (piénsese en Orsammichele), no menos preciosa y refinada, pero no más «constructiva», que la pintura de los últimos decenios del siglo. Para apreciar el perfecto bordado de un triforio gótico no era necesario ciertamente disponer de una regla de la visión: fijando una regla que pone en valor la simetría y la proporción de las partes, Brunelleschi afirma implícitamente que el valor de una arquitectura no está en la finura y en la variedad de los ornamentos sino en la claridad distributiva de la estructura.

(1). Como demuestro en *Fra Angelico*, Skira, 1955, el primer intento de aplicación de la perspectiva a la visión fue llevado a cabo, hacia 1430, por Fray Angélico: la grada de la *Anunciación* del Museo del Gesù en Cortona puede en efecto considerarse casi como un tratado de perspectiva aplicada y, en particular, sobre la relación entre perspectiva y luz.



2. Profeta. Pistoia, Duomo

Las obras de orfebrería y las esculturas realizadas en torno a 1400 no tienen una relación directa con aquella regla de la visión, pero manifiestan también los signos de una voluntad polémica dirigida a la búsqueda de lo «esencial». En el altar de San Jacopo, en Pistoia, además de las dos medias figuras de Profetas citadas por las fuentes, son también de Filippo dos figuras enteras de Padres de la Iglesia, recientemente reconocidas por Sanpaolesi (1). El conjunto decorativo del altar, ya en gran parte completado, y la propia técnica de la orfebrería establecían límites que el artista no parece tratar de sobrepasar. Acepta el esquema pero, dentro del esquema, su plástica es seca, concisa, fuertemente acentuada: los vacíos están profundamente excavados, los contornos son vigorosos, los pliegues de los vestidos se convierten en líneas de fuerza. En la figura en pie, un brazo cae a plomo para hacer de cuerda al arco del cuerpo y equilibrar la brusca desviación de la cabeza; en la figura sentada, un cruce de diagonales articula una estructura que ya no tiene nada que ver con el ritmo fluido de las formas tradicionales.

El concurso de 1402 es una ocasión para dar la batalla, y Filippo escoge el terreno de la invención. Los concursantes más peligrosos eran Niccolò di Pietro Lamberti, Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, y sobre todo los dos últimos, que ya en aquella época debían haber demostrado no ser en absoluto obedientes seguidores de la tradición admitida. El cuarterón de Jacopo se ha perdido, pero el de Ghiberti demuestra cuán pulcro y elegante

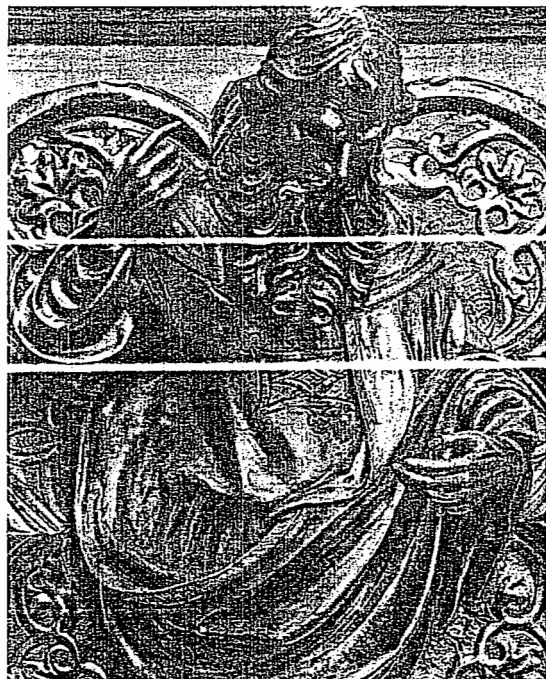
(1) P. Sanpaolesi, *Aggiunte al Brunelleschi*, en *Bollettino d'Arte*, 1953, p. 225.



era el discurso latino del joven maestro y cuán armoniosa y correcta su métrica compositiva. Ya los contemporáneos, por otra parte, se dieron cuenta de que la confrontación de ambos ensayos no provenía de una cuestión de corrección o dignidad formal, sino del modo de plantear una «acción». Dos concepciones tan diversas no admitían parangón y no quisieron escoger; pero, puesto que las dos concepciones eran inconciliables, Filippo renunció a colaborar.

Lo que sorprendía en el cuarterón de Filippo era la fuerza y la rapidez de los gestos: “la actitud de Abraham, la actitud de ese dedo bajo el mentón, su presteza” y, en el ángel, el acto decidido de “quien atrapa la mano”. Añade el biógrafo de Ghiberti que “tantas veces y todo y parte deshizo y rehizo”, que “terminó la obra en un largo tiempo”; mientras que Filippo, “porque poseía el arte gallardamente”, terminó su historia de una vez.

Son dos métodos y dos resultados opuestos: Ghiberti procede lentamente, perfeccionando los detalles uno por uno; Filippo realiza con rapidez y



3. Padre de la Iglesia.
Pistoia, Duomo.

4. Profeta. Pistoia, Duomo.

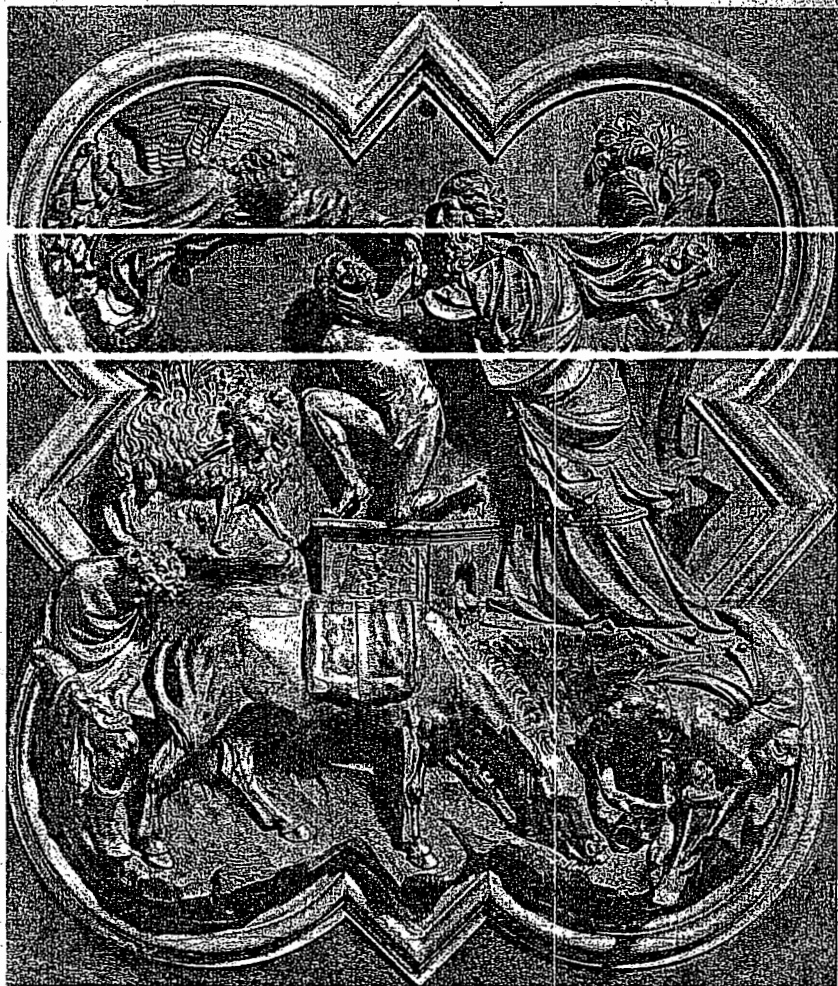
5. Padre de la Iglesia.
Pistoia, Duomo.

seguridad. En el primero, ideación y ejecución son inseparables y proceden a la vez; en el segundo son momentos distintos y sucesivos. Lorenzo conduce su obra como se escribe una poesía, limando cada verso y afinando las rimas; Filippo piensa su composición como una «historia», separa los sucesos y los momentos, los articula en episodios y, una vez concebido el conjunto, ejecuta sin un instante de vacilación. El resultado es el que describe el biógrafo: la resolución de las actitudes, la energía de los gestos, el «espíritu» de cada personaje. Abraham ha decidido el sacrificio, está resuelto a llevarlo a cabo, pero a su voluntad se contraponen la del ángel: de ese contraste se concluye la acción dramática. En el relieve de Ghiberti, por el contrario, el gesto es vacilante: no expresa voluntad sino intención; y el ángel está aún lejano, en el cielo. El espolón de roca, a lo largo de la diagonal del cuarterón, establece una separación entre los dos grupos y, mientras pone en el centro de la figuración un motivo vagamente paisajístico, coloca al mismo nivel de importancia el episodio dramático del sacrificio y la divagación anecdótica



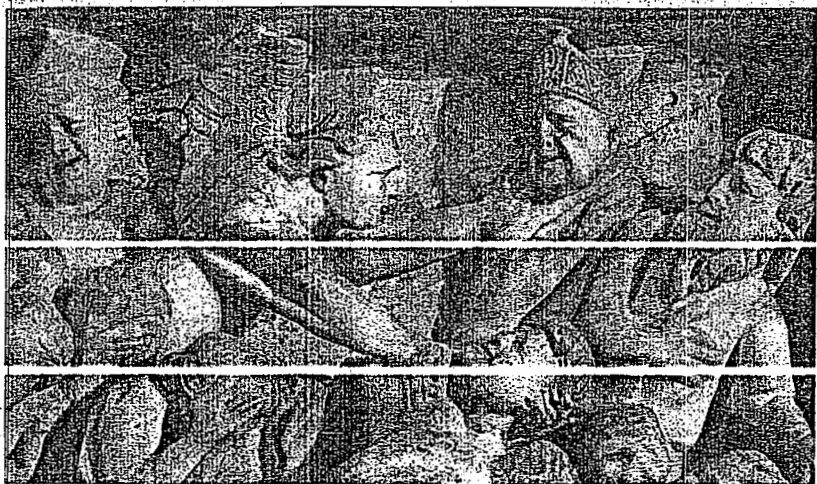
6. Sacrificio de Isaac por Lorenzo Ghiberti. Florencia, Museo Nacional.

de los siervos con el asno. Aparece claro el intento de animar toda la zona del relieve con el mismo juego móvil de luces y sombras: la «historia» es poco más que un pretexto para «trabajar» la materia y volverla preciosa, animada, brillante.



7. Sacrificio de Isaac, Florencia, Museo Nacional.

En el relieve de Brunelleschi el tiempo es único y determinado, así como único y determinado es el espacio. A partir de los dos siervos encorvados, abajo, la composición asciende en pirámide y el vértice coincide con el momento culminante de la acción dramática: la mano del ángel que aferra



8. Juicio final (detalle) por Giovanni Pisano. Pisa, Duomo.

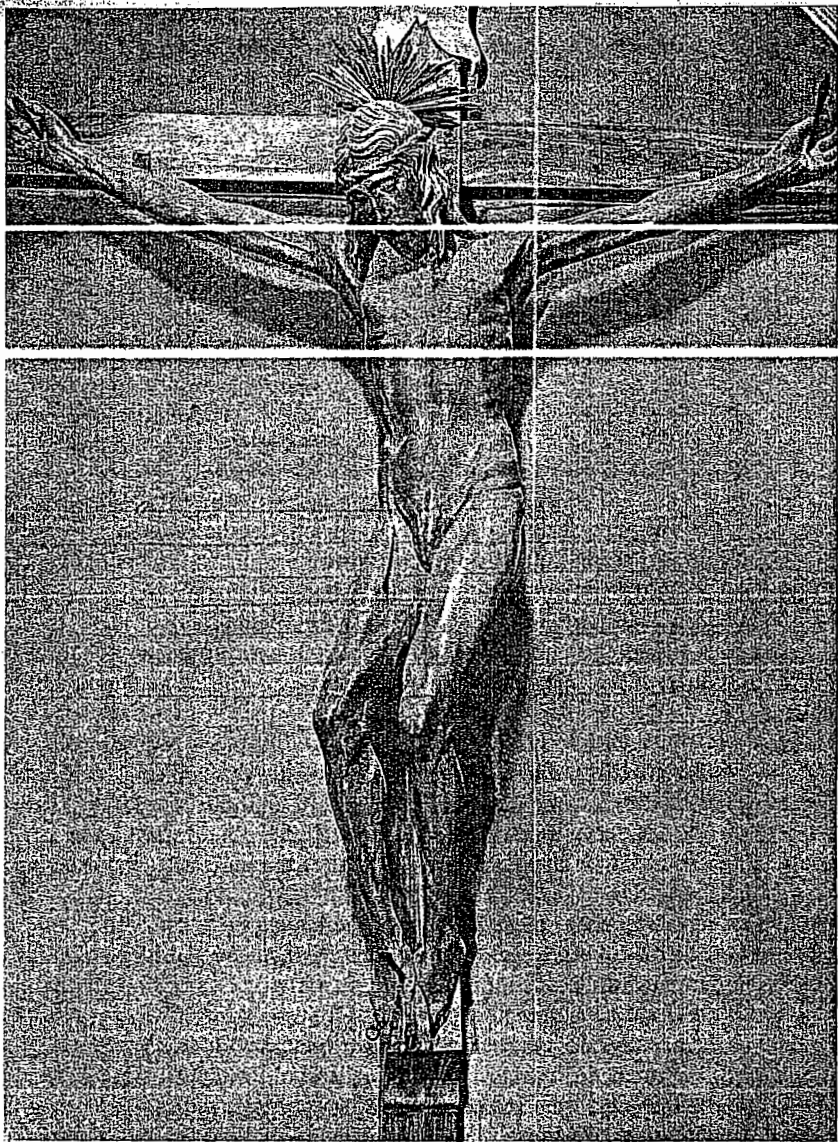
la muñeca de Abraham, las dos voluntades opuestas que se enfrentan. También el movimiento es único: el cuerpo en flexión del siervo sediento da ímpetu a la figura tensa de Abraham; la torsión del cuerpo de Isaac concluye una concisa sucesión de ángulos que se inicia en la figura del siervo que se saca la espina del pie. Un solo movimiento encadenado, como un breve juego de palancas, expresa simultáneamente dos momentos: Abraham que golpea, el ángel que le para el brazo. Ese gesto, en el que convergen las líneas maestras de la composición, vale como punto de fuga; y esa estructura, evidentemente independiente de una verdadera perspectiva, tiene sin embargo un sentido perspectivo en cuanto define una condición de visión para apreciar del modo más seguro y global una acción o un «hecho». Con el cambio de la sucesión de los tiempos y de los episodios por la unidad de tiempo y de lugar, o de la evocación a la representación directa del «hecho», se pasa de la narración al drama: y no sólo porque el drama es siempre, necesariamente, «representación», sino porque en la rápida formación y conclusión del drama se define una cierta condición humana, justamente aquella que refleja el ideal humano de Brunelleschi. Es propio del ser humano madurar los motivos de las propias decisiones y, cuando las ha tomado, traducirlas resueltamente en actos. A su voluntad no puede entonces enfrentarse más que una voluntad opuesta: es el contraste de las voluntades lo que produce las acciones, o la historia, así como más tarde será el contraste, y el equilibrio, de las fuerzas lo que dará lugar a

la arquitectura. La forma, la representación, no es más que el momento del máximo contraste, y a la vez del equilibrio, entre las fuerzas.

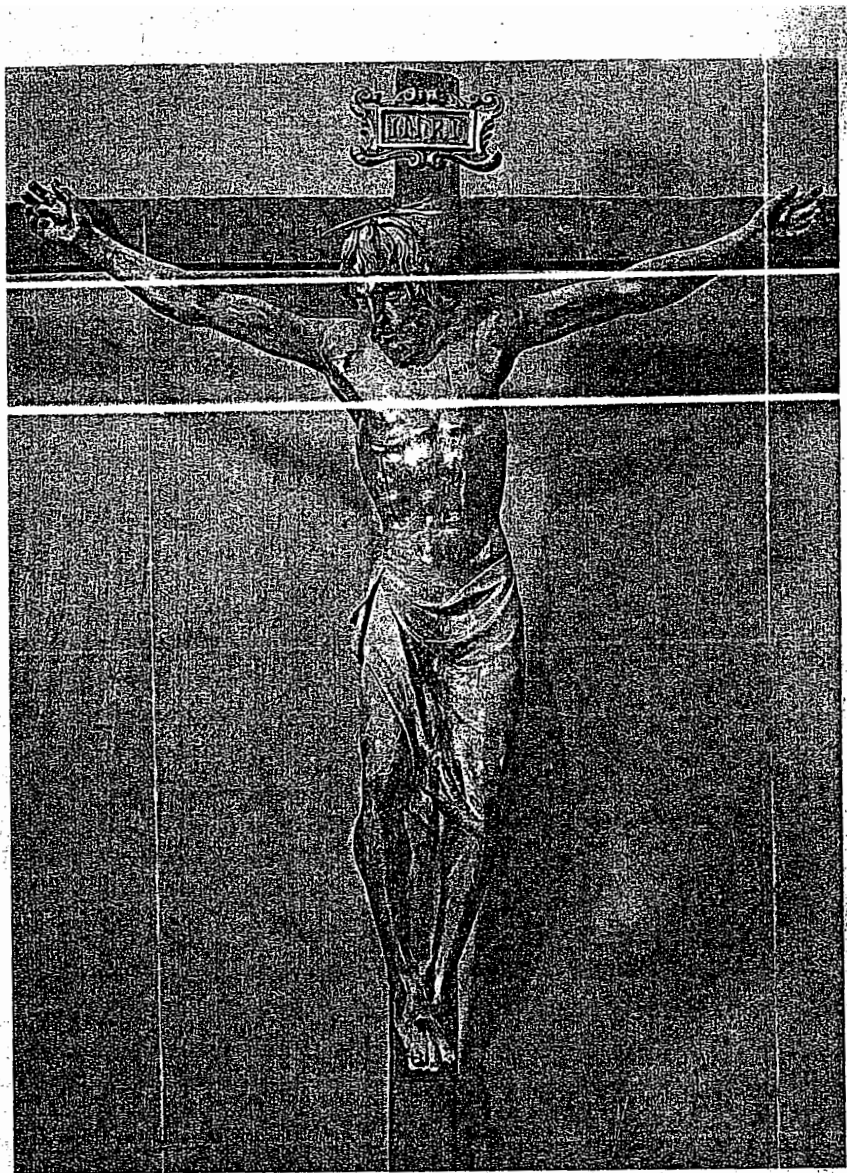
Al nuevo valor del sujeto corresponde, necesariamente, un nuevo valor del objeto. La plástica que define el objeto es áspera, dura, concisa. No más ritmos continuos y fluidos de líneas y difuminaciones sino un áspero corte de los planos, una neta contraposición de las vertientes de luz y de sombra; y es el ímpetu de los gestos, es decir la estructura interna de la «historia», lo que decide lo que es luz y lo que es sombra.

Este relieve, en su novedad, tiene un acento fuertemente arcaico: el asno parece sacado de ejemplos helenísticos y los dos siervos repiten conocidos temas clásicos. Pero la fuente a la cual Filippo se remonta, saltándose la tradición plástica del último Trecento, es Giovanni Pisano: lo demuestra la composición concatenada y, más textualmente, la analogía del gesto del ángel con un detalle del Juicio en el púlpito de Pisa. Pero en Giovanni Pisano el ritmo era creciente, acuciante, como por ondas sucesivas: aquí los momentos de la historia están separados, contrapuestos, compensados en un seguro equilibrio. Más allá del patético encanto del arte de finales del Trecento, Filippo reencuentra la fuerza dramática de Giovanni Pisano: pero delimitando aquel equilibrio, y por tanto «proporcionando» los sentimientos y los gestos, alcanza una visión más distanciada y objetiva, más «histórica» del hecho. La invención es pues el modo de reactivar, de conferir una plena actualidad a una hecho remoto; es por lo tanto a partir de ese momento cuando los términos invención, acción e historia se plantean como equivalentes.

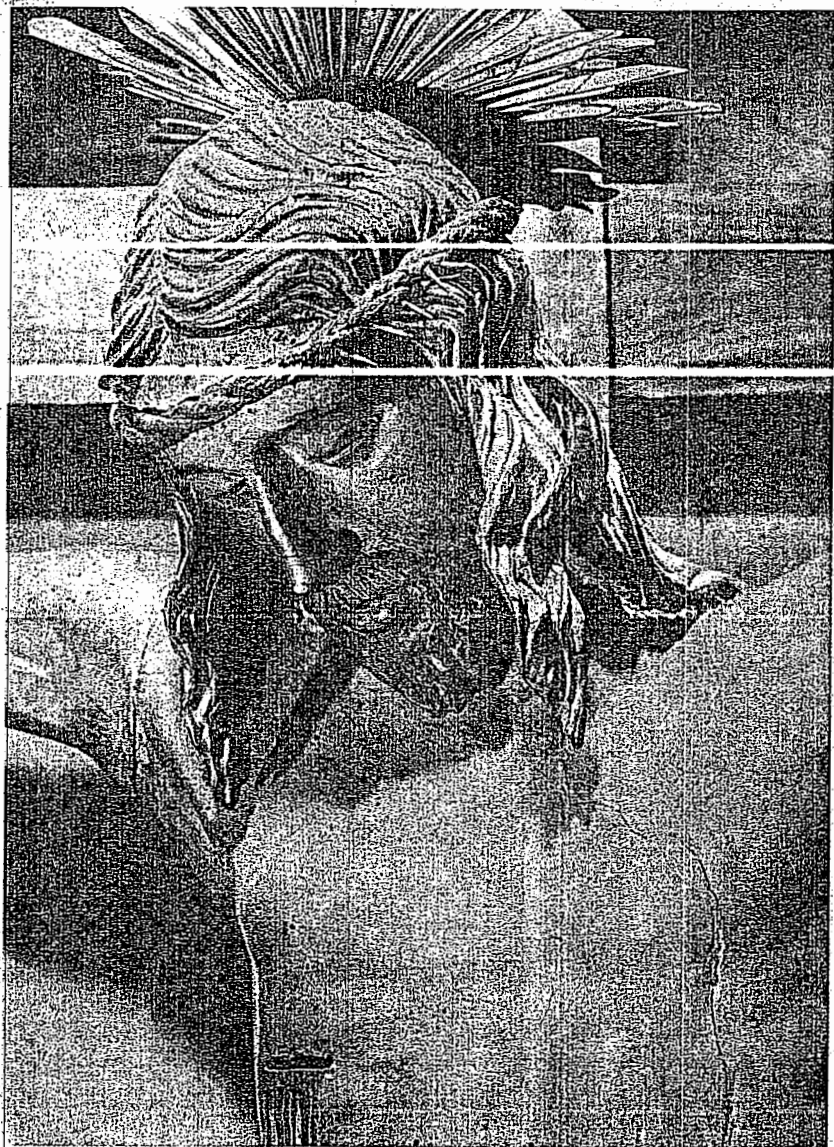
La historia del Crucifijo de madera de Santa María Novella es contada por Vasari, quien la recoge de la tradición oral. Puede fecharse entre 1418 y 1420, ya que se relaciona con el Crucifijo de Donatello en Santa Croce, y por tanto pertenece a una época en la cual Filippo ha dejado ya la orfebrería y la escultura para dedicarse a la arquitectura. He aquí la anécdota vasariana: Donatello muestra su Cristo a Filippo, quien le reprocha «haber puesto en la cruz un campesino» cuando se sabe que Cristo «fue delicadísimo y en todas sus partes el hombre más perfecto que hubiera nacido»; desafiado por su amigo, Filippo esculpe su Cristo; Donatello se da por vencido: «a ti se te ha concedido hacer los Cristos y a mí los campesinos». La anécdota puede encontrar una vaga verificación en un fragmento de *La Vita*: en Roma, Filippo y Donato estudian las antigüedades, pero Donatello «sin abrir nunca los ojos a la arquitectura», para la cual, según parece, su amigo le consideraba poco «apto». Hacia 1420 Brunelleschi está ya sumido en el gusto por las simetrías y las proporciones y no está en condiciones de apreciar el clasicismo «realista» de Donatello; el ingeniero a la búsqueda de nuevas técnicas es indiferente al candente problema de



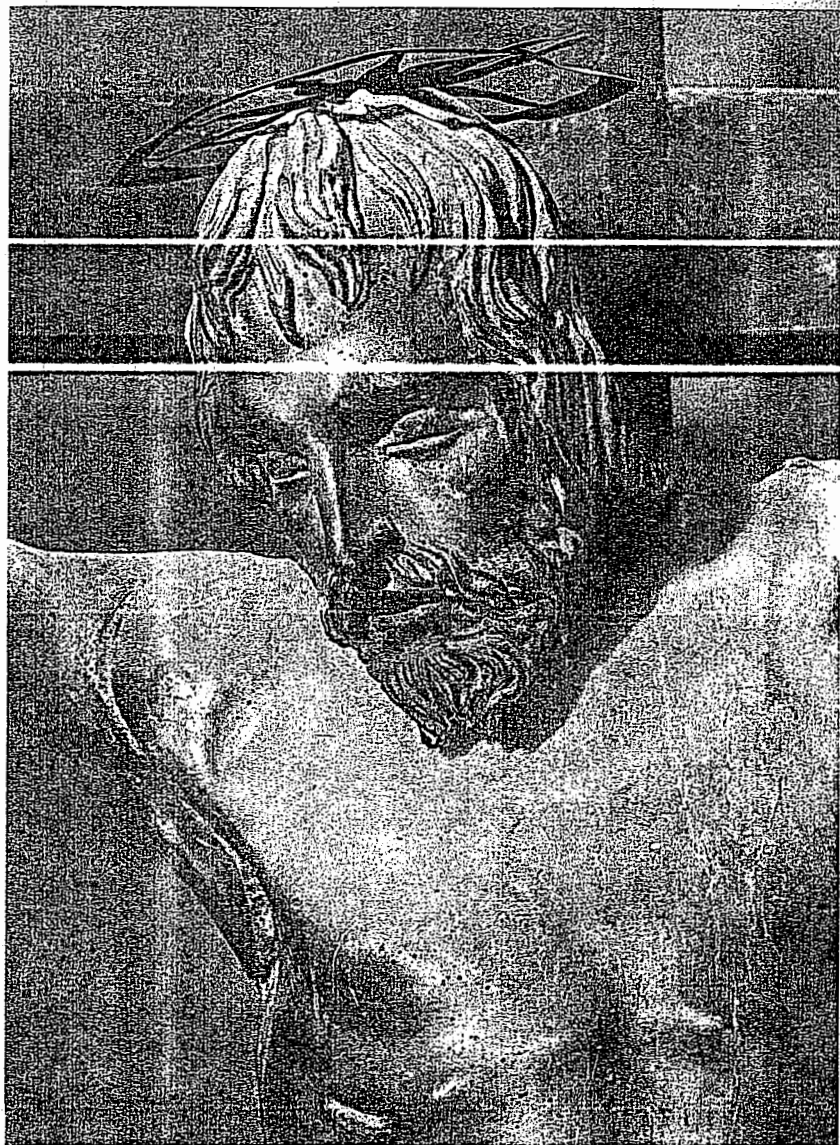
9. Crucifijo. Florencia, S. María Novella.



10. Crucifijo de Donatello. Florencia, Santa Croce.



11. Detalle de la figura 9.



12. Detalle de la figura 10.



13. El evangelista San Marcos. Florencia, Capilla Pazzi.

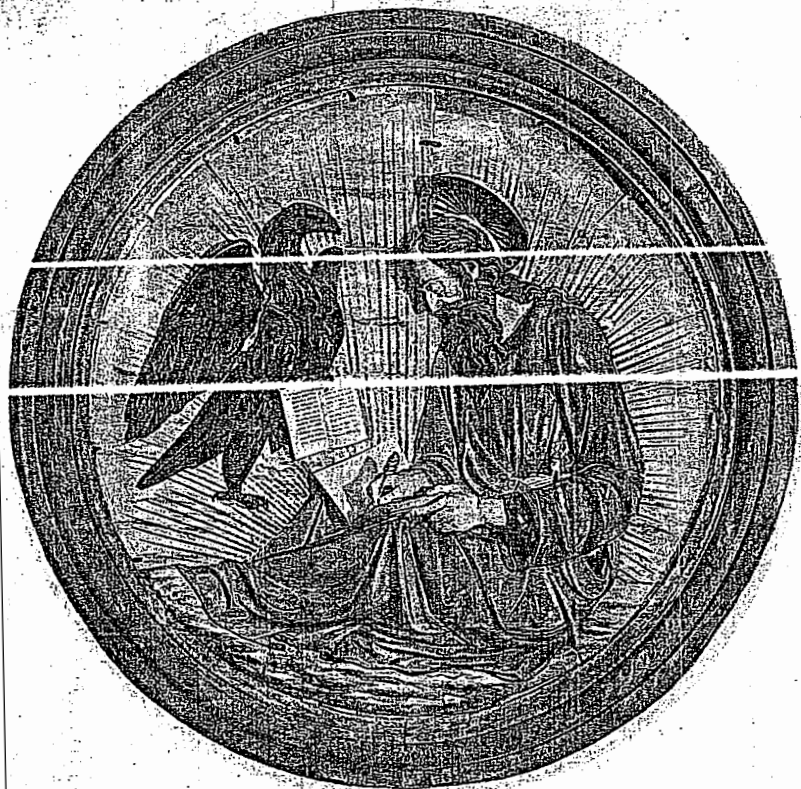
los contenidos; el exponente de la burguesía florentina advierte que sus propias ideas revolucionarias ya no se corresponden con las del exponente del «pueblo». El Cristo de Brunelleschi es casi un canon de proporción: el cuerpo tiene la ahusada estabilidad de un fuste de columna entre los brazos tensos como dos arcos.

Sanpaolesi ha retomado y acreditado con sólidos argumentos la atribución a Brunelleschi, ya propuesta por Adolfo Venturi, de los cuatro tondos con los evangelistas en las pechinas de la capilla Pazzi. Supone Sanpaolesi que Filippo, insatisfecho con las Historias del San Juan realizadas por Donatello para la Sacristía Antigua de San Lorenzo porque "el escultor había adoptado



14. El evangelista San Lucas. Florencia, Capilla Pazzi.

una escala desproporcionada con respecto a la distancia real del observador², haya ideado y modelado personalmente las cuatro figuras de terracota vitrificada. El origen perspectivo de las mismas es, en efecto, evidente: el artista que ha concebido los cuatro tondos de las pechinas como ótros tantos «ojos» perspectivos es ciertamente el mismo que ha situado en perspectiva las figuras, marcando el punto de horizonte en el centro de las radiaciones. Para los cuatro círculos el punto de vista se sitúa en el centro de la Capilla y las molduras redondas circunscriben la imagen como el ocular de un hipotético antejo. Son figuras imaginadas en los límites extremos del espacio y después aproximadas, por medio de la perspectiva,



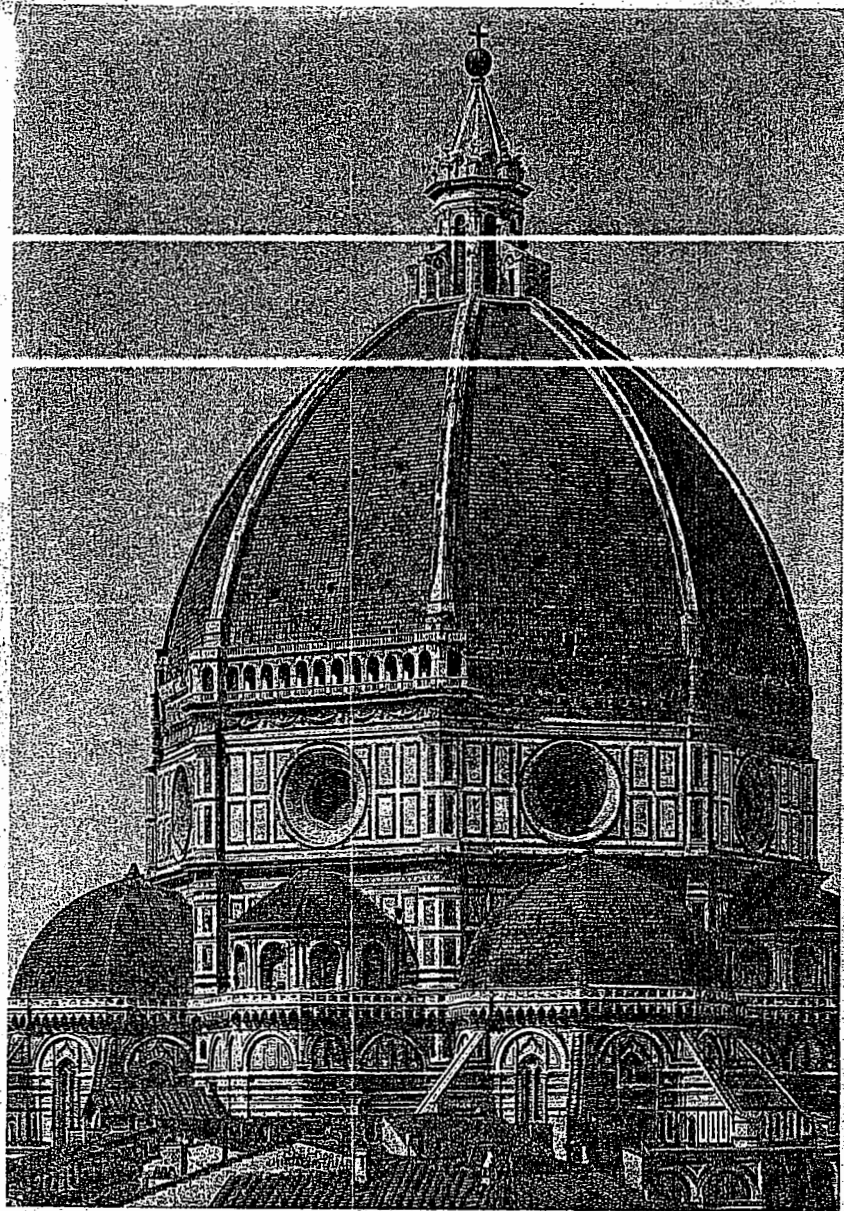
15. El evangelista San Juan. Florencia, Capilla Pazzi.

hasta insertarse en los límites del espacio arquitectónico. Estamos pues en presencia de un raro ejemplo de figuración plástica, pensado no sólo en función sino como complemento espacial de la arquitectura: o, más bien, de lo que debía ser, en el pensamiento de Brunelleschi, la recta aplicación de la perspectiva a la representación figurada. Es fácil observar cómo, en las cuatro piezas, el libro abierto sobre las rodillas del Santo introduce un preciso módulo perspectivo que indica con exactitud la relación entre el plano en que descansa la figura y el cielo; cómo la modelación se aplasta para recogerse en esa breve separación de los planos y cómo, en consecuencia, los contornos se dilatan para dibujar toda la figura



16. El evangelista San Mateo. Florencia, Capilla Pazzi.

en un simple empalme de curvas y de ángulos, de modo que, de hecho, la imagen resulta de una cuidadosa triangulación del espacio. Basta confrontar estos círculos con los otros del Taller de Luca della Robbia, que adornan la Capilla, para entender la diferencia estructural que existe entre una figuración en la que la imagen se construye perspectivamente y una figuración en la que la perspectiva está simplemente «aplicada» a la imagen. En el primer caso el resultado es una imagen espacial; en el segundo es una imagen vista en el espacio; en el primer caso la figura humana es la personificación de la idea de espacio, en el segundo el espacio es tan sólo la condición de la presencia y de la acción de la figura humana.



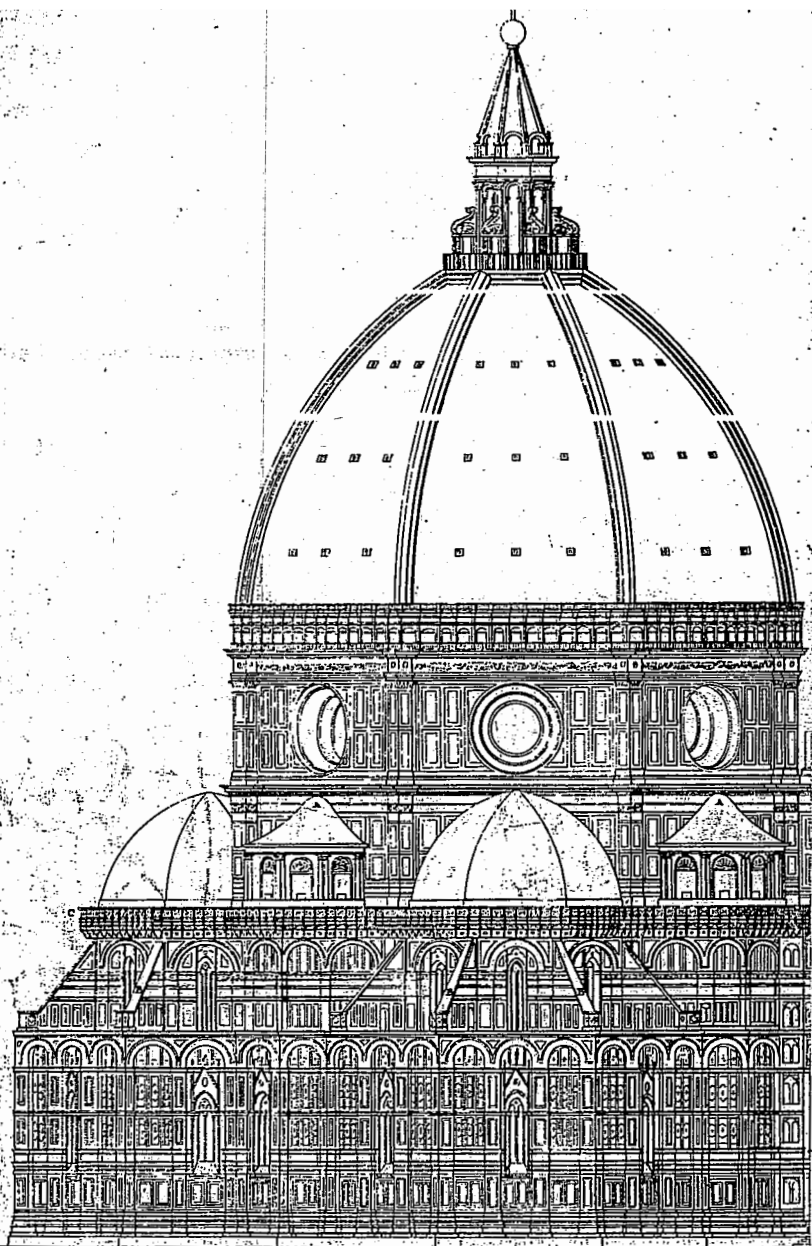
17. La Cúpula. Florencia, Santa María del Fiore.

La cúpula de Santa María del Fiore

La vicisitud de la cúpula de Santa María del Fiore comienza, oficialmente, el 19 de Agosto de 1418, cuando el Arte de la Lana, superintendente de los trabajos de la catedral, convoca el concurso para un modelo a escala reducida. Para preparar el suyo, de mampostería, Brunelleschi tiene como colaboradores a Donatello y Nanni di Banco. Es un indicio significativo: dicho grupo representaba sin duda, en el ambiente artístico florentino, las ideas más avanzadas; y es evidente que Filippo era su guía.

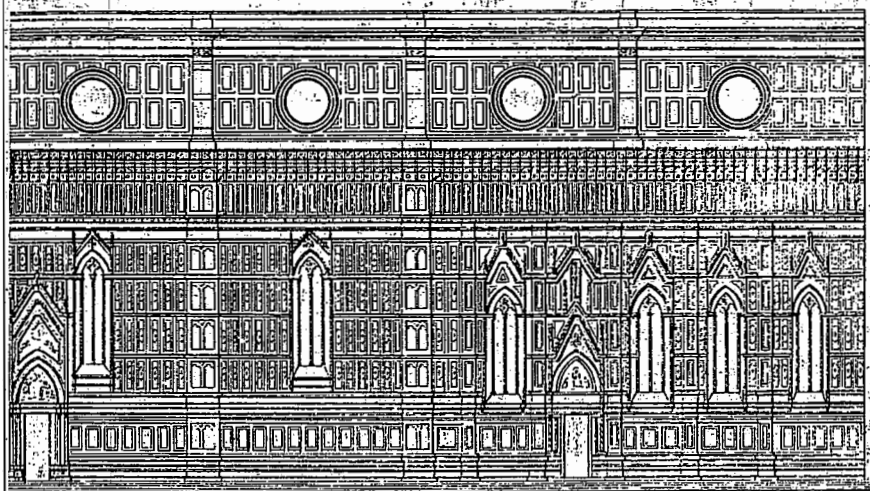
¿Qué había ocurrido entre 1402, fecha del concurso para las puertas, y 1418? Filippo, informa la *Vita*, había ido varias veces a Roma, y su interés, volcado antes en la escultura, se había orientado después decididamente hacia la arquitectura. En las estancias en Florencia, entre uno y otro viaje, había trabajado como arquitecto, pero más bien dando consejos de carácter técnico que proyectando y construyendo nuevos edificios. Las grandes obras en curso eran, en aquellos años, la primera puerta de Ghiberti y la puerta de la Mandorla, en uno de los lados de Santa María del Fiore; y no hay duda de que estas proveían el principal argumento a las discusiones y, verosímilmente, a las largas polémicas de Filippo y de sus amigos. Los indicios de una inminente renovación del gusto se advertían también en las obras de Lorenzo; y todos estaban de acuerdo en que era preciso referirse a lo antiguo para reencontrar una «naturalidad» expresiva que se había ido perdiendo en los rigores iconográficos y litúrgicos de la pintura bizantina o en las demasiado áulicas elegancias del gótico. Pero el desacuerdo estaba, como se ha dicho, en el modo de estudiar e interpretar lo antiguo, de reconocer y reavivar en aquella experiencia el ascendente latino del pueblo toscano. En cuanto a Filippo, no se cansaba de sostener la necesidad de referirse directamente a las fuentes y lo demostraba con sus continuos viajes a Roma; entre tanto reprochaba a Donatello el ser demasiado realista para ser clásico, y tal vez mejor que con él se entendía con Nanni di Banco, seguramente más dócil y diligente discípulo.

El arte de Nanni, con su breve y movida trayectoria, puede darnos una idea de las enseñanzas y de los consejos de Filippo. Sus primeros ensayos, en la puerta de la Mandorla, no hacen prever realmente el clasicismo «severo», directamente inspirado en los retratos imperiales romanos, de sus obras del segundo decenio del Quattrocento y especialmente de los Santi Quattro Coronati en la hornacina de Orsammichele; pero este mismo clasicismo severo hace totalmente inexplicable el retorno, hacia 1418, al gótico flamígero de la Madonna della Mandorla a menos que admitamos

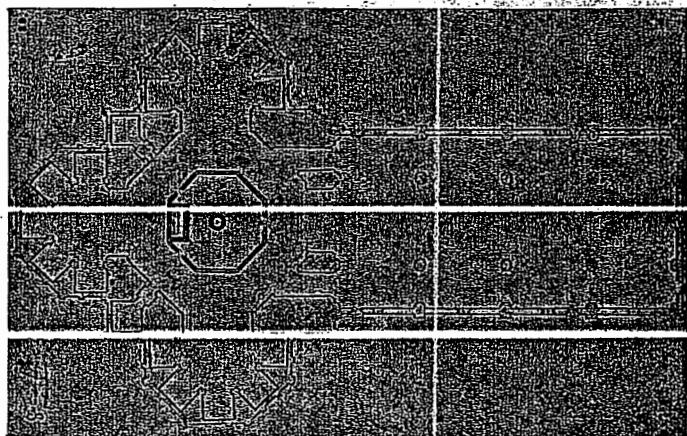


Sala di Braccio, Fiorentina

10 20 30 40 50



18. Alzado exterior. Florencia, Santa María del Fiore.



19. Planta de Santa María del Fiore. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.

qué aquel clasicismo no era del todo cosa de Nanni sino producto, cuanto menos, de los consejos de Filippo. En cualquier caso está claro que la escultura de Nanni di Bancó, en el segundo decenio, documenta ese clima de naciente humanismo que en Florencia sólo podía haber determinado, en el arte figurativo, el propio Brunelleschi.

Por otra parte, que la vocación arquitectónica de éste se haya revelado precisamente con ocasión de la cúpula está fuera de duda; como también lo está que, en la solución de la contienda de la cúpula, el espíritu nuevo se haya impuesto a la tradición. Esta contienda se concreta en la profunda contraposición entre Brunelleschi y Ghiberti: una contraposición que no se limita a la elección de los procedimientos constructivos (en este campo Ghiberti era consciente de su propia inferioridad) y no obstante no concierne directamente al problema artístico. Lo que Filippo afirma y defiende, y por primera vez, es la «profesionalidad» del arquitecto contra el vago «magisterio» del artífice, la prioridad de la invención técnica sobre la pericia del oficio. Ghiberti cuenta con la tradicional experiencia de las maestranzas y con la antigua solidaridad y colaboración en la obra; Brunelleschi está convencido de tener que hacerlo todo por sí mismo, de no poder servirse de las maestranzas más que para la ejecución material: son dos posiciones que implican dos juicios completamente diversos sobre la situación de hecho de la producción edificatoria. El juicio de Ghiberti es positivo, el de Brunelleschi negativo; basta para probarlo la noticia de una especie de amotinamiento, incluso de huelga, de los maestros canteros

contra Brunelleschi, quien los licencia de golpe para después readmitirlos a todos, menos uno, por un salario más bajo. Un episodio que demuestra cómo el espíritu de la comunidad artesana medieval decaía con la aparición del arquitecto profesional.

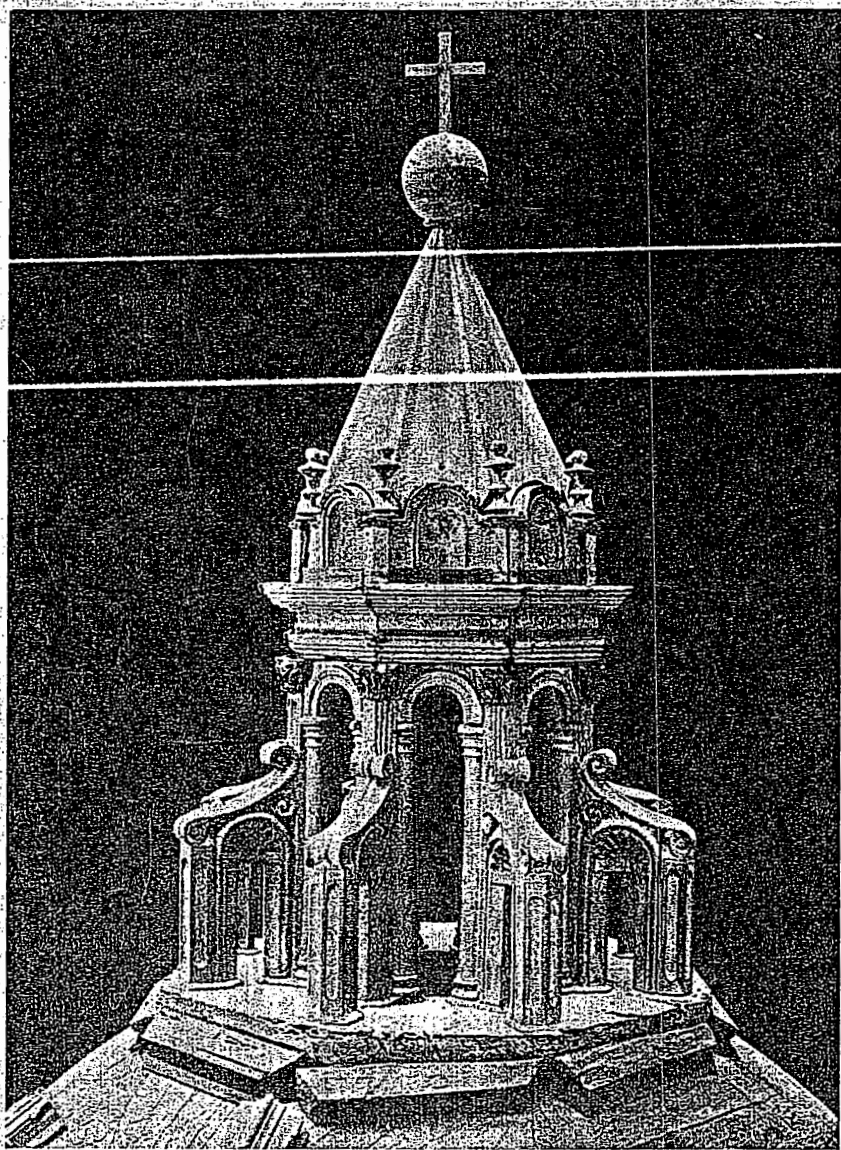
No es probable que Lorenzo fuese un conservador a ultranza. Sus *Comentarios* (1) dan fe de sus ideas. También él aprecia los ejemplos antiguos y va predicando el renacimiento de la latinidad en la obra de los modernos después de un sueño de seiscientos años: los caracteres de esta «latinidad» son para él la naturalidad y la «gentileza», en contraste con la rigidez innatural de los «griegos» o del arte de tradición bizantina. Pero, como Cennini (2), es de la opinión de que el redescubrimiento de lo «latino» tuvo lugar, de una vez para siempre, a principios del Trecento, con Giotto y Lorenzetti; por su parte Alberti, y también Brunelleschi, no dudan de que a comienzos del Quattrocento éste se halla tan sólo en sus albores. Ghiberti y Cennini reivindican su descendencia de Giotto y consideran el arte del tardo Trecento, que ha transmitido hasta ellos su tradición «giottesca», como el desarrollo natural de aquella renovación. Brunelleschi, Donatello y Masaccio no ponen en duda la grandeza de Giotto, o de la escultura de Nicola y Giovanni Pisano, pero consideran el arte del tardo Trecento como una fase de involución. Una vez más se trata de dos juicios sobre la situación de hecho: positivo el de Ghiberti y negativo el de Brunelleschi.

La propia actitud crítica modifica radicalmente la concepción de lo antiguo: Ghiberti cree que la experiencia de lo antiguo se transmite por medio de la tradición; Brunelleschi opina que la tradición la deforma y debé ser restituida, por una investigación objetiva sobre las fuentes, a su autenticidad histórica. Esta es precisamente la investigación que Filippo y Donato emprenden en Roma y que no se propone el hallazgo del objeto precioso o del mítico modelo, sino el estudio documentado, filológico, de las formas y de los procesos del arte clásico.

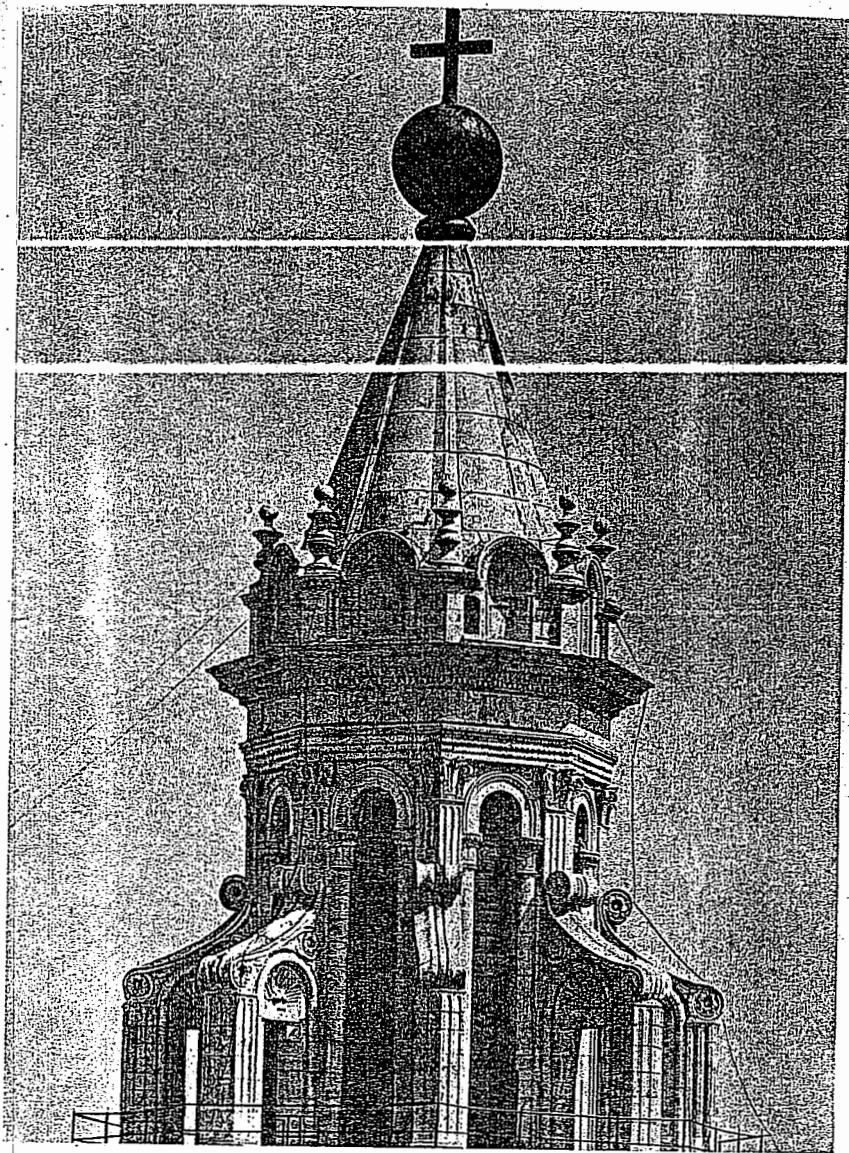
Esta misma actitud crítica, este deseo de objetividad, se manifiesta en todos los aspectos de la experiencia: las cosas ya no se consideran como pálidos indicios de la perfección divina, sino como realidades finitas que en sí mismas contienen su propio significado. Para Cennini el arte consiste en «encontrar cosas no vistas que se esconden bajo sombra de lo natural»; para Alberti «el pintor sólo trata de simular lo que se ve». Para Cennini,

(1). Lorenzo Ghiberti, *I Commentari* a cargo de D. Morisani, Napoli, Ricciardi, 1947. Véase también la obra fundamental de J. V. Schlosser, *Leben u. Meinungen des florentinischen Bildners L. G.*, Basilea, 1941.

(2). Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, a cargo de C. y G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1859.



20. Maqueta en madera de la linterna para la cúpula de Santa María del Fiore. Florencia, Museo de la Obra del Duomo.



21. Linterna de la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore.

22. Linterna de la cúpula (detalle de un contrafuerte). Florencia, Santa María del Fiore.

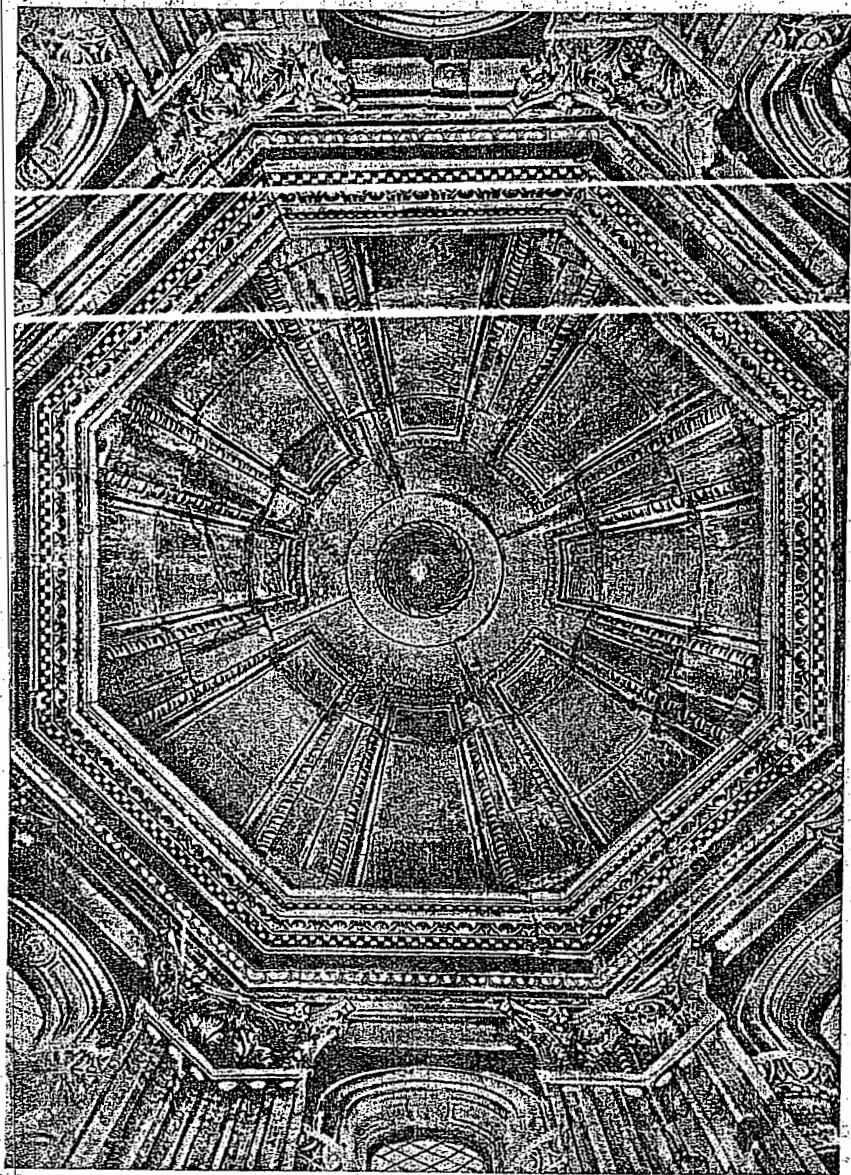


como para Ghiberti, la forma artística es la expresión del infinito; para Alberti, como para Brunelleschi, es la expresión del límite.

Cuando Ghiberti escribe los *Comentarios*, hacia la mitad del Quattrocento, es ya viejo. El énfasis con que cuenta su victoria en el concurso de las puertas deja ver la amargura por la victoria de su rival unos veinte años más tarde. Reivindica para Giotto y los renovadores del Trecento el mérito de haber reencontrado el espíritu de la latinidad "sin salirse de las medidas", e implícitamente reprocha a los fervientes clásicos de su tiempo el que atiendan más a la letra que al espíritu, saliéndose manifiestamente "de las medidas", abandonando así el clasicismo ideológico y moralista por un clasicismo histórico: la pericia transmitida de generación en generación por una técnica fundada en la búsqueda y el descubrimiento científico, la tradicional concepción del mundo como emanación divina por la objetiva y metódica representación de las cosas. Como casi siempre ocurre al inicio de una gran alteración artística, las ideas nuevas se presentan como fría y objetiva racionalidad y las viejas se defienden envolviéndolas con el halo impreciso de la «poesía».

Cuando se convocó el concurso para el modelo de la cúpula, las dimensiones del gran casquete estaban ya fijadas y el tambor construido; junto al campanil existía aún una maqueta de mampostería que debería servir para la construcción del casquete. Pero "ya aparecía a las mentes de los maestros de obra la dificultad de tener que realizar una bóveda tan grande y tan alta; estimando por estos dos aspectos de la altura y la anchura que los puntales y elementos de sostén de las cimbras y demás armaduras, por su gran peso, debían partir del suelo, les parecía no sólo asombroso el maderamen y los gastos, sino incluso de una dificultad casi imposible, o mejor dicho, absolutamente imposible". En el Trecento, Francesco Talenti había modificado notablemente las dimensiones de la planta arnolfiana y aumentado en poco menos de un quinto el diámetro del tambor, pero hay que descartar que hubiese sido estudiado y elaborado entre tanto un proyecto que los medios técnicos de la época no permitían realizar: el propio Brunelleschi alaba el proyecto arnolfiano y dice que "ella (la cúpula) se podía rodear con armadura y no había nada mejor que eso". No habiendo error en el proyecto, debe concluirse que, si la cúpula podía abovedarse "con armaduras" cuando en 1360 Talenti fijó sus medidas, eso ya no era posible sesenta años más tarde, cuando se trató de empezar la construcción, y ya que la dificultad estaba en las armaduras, que son obra de carpinteros, se deduce que hacia 1420 ya no existían en Florencia maestros capaces de

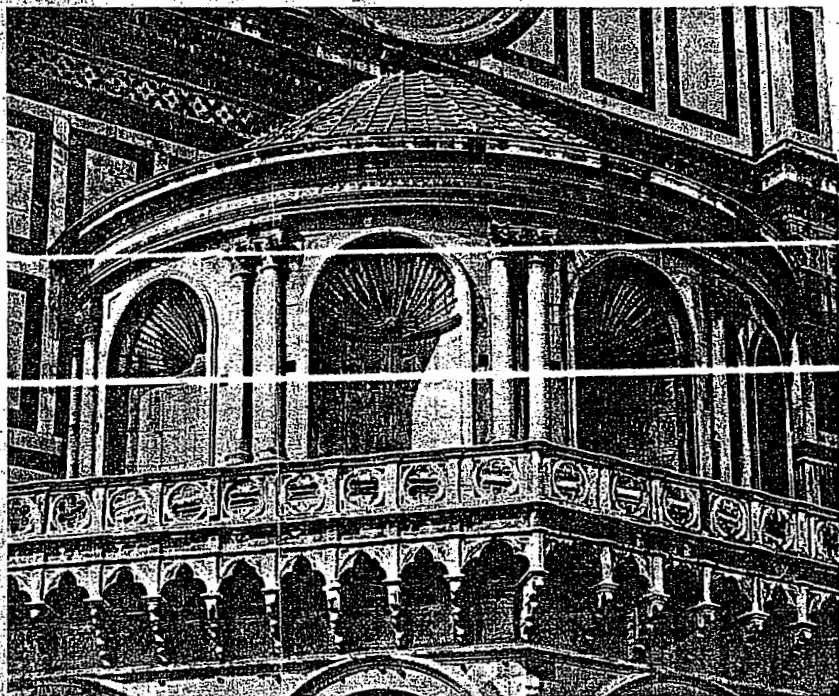
23. Interior del cupulino de la linterna. Florencia, Santa María del Fiore.



construir cimbras de tanta amplitud. La crisis de las grandes tareas constructivas de finales del Duecento y de la primera mitad del Trecento había producido, como es natural, la crisis de las maestranzas especializadas; esto es lo que Brunelleschi (a quien ciertamente no se le podía ocurrir cubrir la cúpula sin armaduras sólo por el placer de hacer acrobacias arquitectónicas) constata, aunque sólo sea como aspecto secundario de una crisis más grave adscrita a la deplorada difusión del decorativismo tardo-gótico. Y extrae de ello todas las consecuencias.

Se da cuenta de que, para sustituir una práctica periclitada, es preciso crear un sistema; de que no pudiendo contar con la pericia tradicional de los maestros, el proyecto deberá eliminar *a priori* cualquier imprevisto o accidente; y de que, ante todo, a una experiencia y un compromiso colectivos deberán sustituir una experiencia y un compromiso individuales. En esta contraposición de la experiencia individual y la colectiva está ya el indicio de aquel individualismo que será una de las características del Renacimiento. Pero el individuo puede sustituir al grupo sólo en la medida en que sea portador de otra cultura o de otra técnica; más exactamente, de la cultura y de la técnica de otra clase que aspira al papel dirigente. Distinguir, como hace Brunelleschi por primera vez, el momento del proyecto o de la invención del momento de la ejecución significa distinguir una actividad «liberal» de una actividad «mecánica», y reservar la primera a los portadores de una cultura «liberal», es decir histórica o humanística. Alberti acentuará esa distinción hasta el extremo de desinteresarse por la ejecución de sus proyectos; y de esa distinción inicial deducirá la distinción, esencial para todo el pensamiento estético del Renacimiento, entre «teoría» y «práctica»: una distinción que alcanzará incluso al campo social, ya que el reconocimiento de una ascendencia histórica y casi de una nobleza común lleva, a su vez, a reconocer funciones dirigentes a quienes por aquella ascendencia han adquirido, a través de una experiencia histórica o de cultura, una más clara conciencia. Es el prestigio de la cultura, y del ingenio personal, que toma el relevo al prestigio del nacimiento.

Es cierto que, afrontando el problema de la cúpula, Brunelleschi se liga idealmente a las grandes iniciativas edificatorias de finales del Duecento y comienzos del Trecento, que pueden considerarse típicamente representativas del pleno desarrollo de la vida comunal de Florencia, y que la condición histórica de la ciudad, en aquellas primeras décadas del Quattrocento que marcan el ascenso de los señores, había cambiado profundamente. Pero, como veremos, al idear la cúpula Filippo no se propone seguir ejecutando la obra iniciada más de un siglo antes sino «concluir-la»: la cúpula debe ser el elemento que coordine, en un nuevo y preciso sistema, todos los episodios constructivos de la catedral, dando a cada uno de ellos el



24. Absides secundarios de la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore.

específico valor que le compete en la unidad del sistema. También el valor representativo de la catedral quedará profundamente modificado, y la catedral será la expresión, no de la antigua, sino de la actual sociedad florentina. Cuando Alberti, con florida retórica, exalte aquella cúpula "amplia como para cubrir con su sombra todos los pueblos toscanos", estará reconociendo implícitamente que el valor representativo de la construcción no está en relación tan sólo con el municipio florentino sino con una más extensa «nación» toscana que a sus ojos era, como para Brunelleschi y Donatello, la más legítima heredera de la nación latina.

La innovación técnica de Brunelleschi no consiste en inventar un sustituto de las cimbras que no podían hacerse, sino en emplear una estructura de albañilería que no requiriese el uso de cimbras. Filippo había estudiado en los monumentos romanos el procedimiento de los aparejos de ladrillo

en «espina de pez», pero, obviamente, aplicado a bóvedas semiesféricas y de menor diámetro. Sanpaulesi (3) ha establecido que el primer modelo brunelleschiano, de 1418, preveía ya una cúpula con aristas y paños, pero con arco de medio punto; volvió al arco apuntado en una segunda fase, evidentemente después de haberse asegurado de que el procedimiento en «espina de pez» podía igualmente, y tal vez de un modo ventajoso, aplicarse a este tipo. En cualquier caso, parece claro que para Filippo no es problema la tipología formal: lo que quiere alcanzar es una forma capaz de sostenerse por sí misma al crecer, de producir la fuerza que la equilibre, de resistir y formarse en virtud de la propia coherencia interna o vitalidad estructural, de la propia natural proporcionalidad entre «miembros y huesos». Una forma que resuelva en sí misma todos los problemas de gravedad o de estática, y esté concebida por tanto conforme a las que se consideran las grandes leyes de la naturaleza, no puede pensarse como un objeto colocado en un determinado espacio sino que constituye la propia representación del espacio: y puesto que el espacio es siempre una representación, constituye el espacio mismo. Y no sólo eso: puesto que desde sus primeras investigaciones perspectivas Brunelleschi ha planteado el espacio como proporcionalidad, es decir como forma, es obvio que, recíprocamente, la forma no puede pensarse más que como espacio.

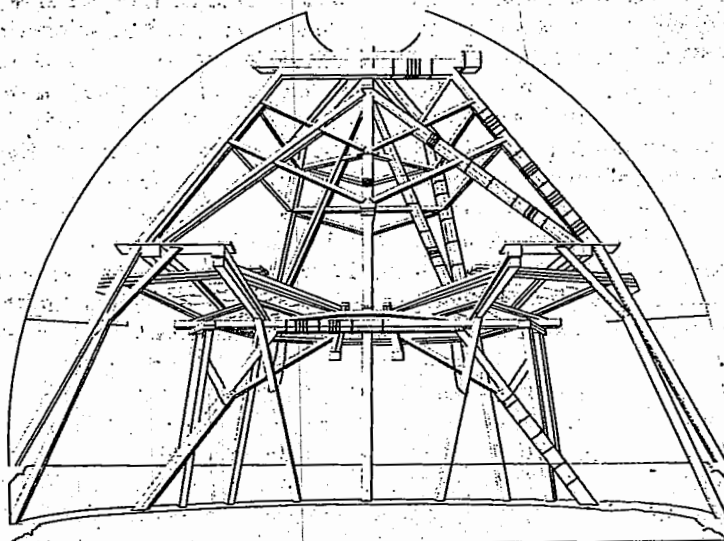
— La forma «espacial» de la cúpula nace, no podía ser de otro modo, del examen objetivo (y por lo tanto, una vez más, «espacial») de la construcción preexistente que la cúpula está destinada a concluir. La planta de la catedral (fig. 19), ideada por Arnolfo y frecuentemente retocada durante el Trecento, consta de un cuerpo basilical de tres naves que penetra en el presbiterio octogonal con capillas radiales. En el concepto arnolfiano el edificio estaba fuertemente articulado y la cúpula debía ser una membrana de cerramiento; una solución coherente con las transformaciones trecentistas hubiese debido acentuar la dispersión dimensional de los espacios hacia lo alto. La solución de Brunelleschi nace de la búsqueda de un límite que concilie y equipare el espacio constructivo del edificio con la espacialidad indefinida del ambiente. El concepto de la cúpula equilibrada, entendida como composición de todas las fuerzas constructivas, está ya implícito en el tema del carácter autosustentante, o sea de la construcción sin armaduras, y encuentra su confirmación en el proyecto del doble casquete, al que ciertamente puede haber servido de referencia la cúpula románica del Baptisterio, pero que en este caso tiene una específica razón formal: "para que se vuelva más magnífica y henchida" (son palabras del propio Brunelleschi). Finalidad del doble casquete: subdividir el peso de la masa del

(3). P. Sanpaulesi, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Roma, 1941. *

muro, pero también, y paralelamente, diferenciar la forma, o más exactamente la proporción de la cúpula en relación con los espacios vacíos del interior y con las masas construidas del exterior.

El casquete interno no tiene nervaduras y los paños forman, al encontrarse, aristas vivas; así la rotación de las caras interiores retoma y coordina las diversas direcciones espaciales de las naves y del octógono, conduciéndolas todas hasta concluirse en el punto de fuga, señalado por el vano perspectivo, profundo y huido, de la linterna. En el exterior, donde por el contrario se trataba de coordinar masas y no espacios vacíos, los paños no son más que láminas tensas dispuestas entre los miembros poderosos de las aristas, conciliando los cuerpos opuestos del edificio con la alta, amplísima curva de sus arcos que se intersecan en la linterna.

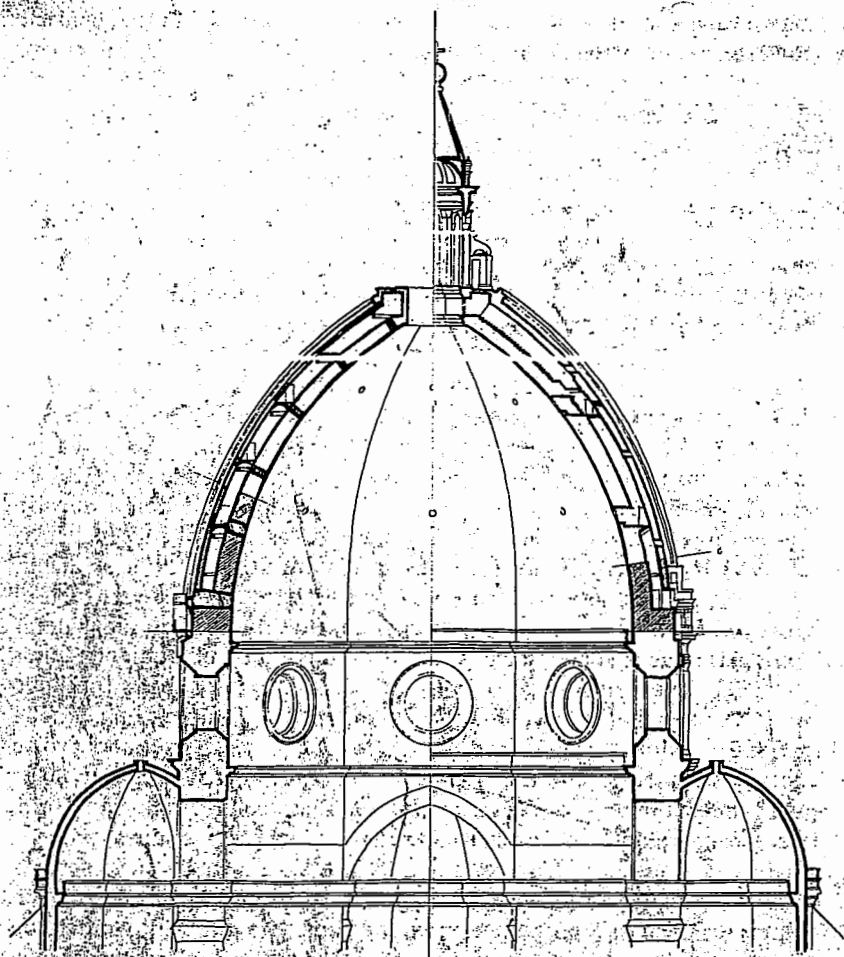
Encuentra así una justificación, y una justificación perspectiva, la elección del arco apuntado, el cual inequívocamente determina en la cima de la cúpula, donde todas las curvas concurren y se intersecan, el punto de fuga al que tienden y en el que se resuelven todos los espacios constructivos: los interiores y los exteriores, los llenos y los vacíos. Está claro que, al concebir el diseño de la cúpula, Brunelleschi se basó en la experiencia de las construcciones romanas de planta central, en las que los diversos cuerpos se articulan plásticamente con el vano, o con la masa central.



25. Dibujo del andamio, hecho por Brunelleschi, para construir la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore.

La mayor novedad, el mayor rasgo de genio de su invención formal consiste en haber concebido los diversos cuerpos de edificio, la nave, los brazos del crucero y el ábside, como otros tantos elementos de una construcción central; y en haberse propuesto conciliarlos plásticamente en torno a la gran cavidad, o a la masa, de la cúpula. Es evidente, sin embargo, que la diversa extensión de esos cuerpos, y sobre todo el desarrollo en longitud de las naves, impedía realizar este acuerdo a través de un simple sistema de simetría. El problema estaba por tanto en encontrar una forma que fuese el denominador común de la perspectiva longitudinal de las naves y de la perspectiva radial de las capillas; es decir, que transformarse en un sistema cerrado lo que originalmente era una sucesión continua y casi la apertura de un espacio en otro. Por este motivo, el vacío de la cúpula debe repetir y desarrollar en vertical la profundidad que las naves desarrollan en horizontal y, en cierta medida, reproducir en la convergencia de sus líneas en un punto la convergencia perspectiva de las líneas de las naves. Lo cual no hubiese sido posible si la cúpula se hubiera hecho con arcos de medio punto, puesto que entonces hubiese faltado el elemento ilusorio de la convergencia, que está en la base de toda estructura perspectiva y, a la vez, es la designación evidente de un «punto de fuga», por así decir, cenital, situado más allá de la propia línea de horizonte: el vacío, en el interior, o el cono terminal, en el exterior, de la linterna. Hay que considerar por otra parte que la solución con arcos de medio punto, no pudiendo tener en cuenta la diversa entidad de los espacios y de las fuerzas, hubiese concluido en un efecto de equilibrio estático evidentemente en contraste con aquella disparidad de valores. Escogiendo el arco apuntado, que da el sentido vivo de la contraposición de las fuerzas, Brunelleschi demuestra haber concebido su cúpula funcionalmente, es decir, no como un logrado efecto de equilibrio, sino como un aparato que promedia las fuerzas y realiza el equilibrio.

Una función esencial de la cúpula es la de fijar la relación entre espacio interno y espacio externo; en efecto, Filippo se niega a abrir ventanas en los paños, es decir, a reproponer, en la que considera una zona límite o de horizonte, una alternancia de vacíos y llenos. Las dobles cornisas con balcón del tambor bastan, en el interior, para estrechar los lazos estructurales con el edificio; los ojos perspectivos del tambor, además de asegurar al casquete (que debía haber sido revestido con mosaicos) una iluminación desde abajo, señala el límite espacial en el que la luz puede localizarse en un foco y en un rayo; por encima de él los paños son planos inmateriales, límites de horizonte donde el espacio es pura luminosidad. La curvatura de los paños da la impresión de una tensión hacia fuera, del mismo modo que, en el exterior, la curvatura de los paños entre las nervaduras da la sensación de una presión de la atmósfera sobre las tensas superficies: toda la gran bóveda



es percibida como un diafragma extremadamente sensible a la presión del espacio exterior e interior, o como un límite muy tenue entre aquellas dos dimensiones que tienden a identificarse. Todo el edificio, coordinándose en la cúpula, pierde así su pesadez de masa y adquiere un valor de estructura: de una estructura precisamente que, inserta en la espacialidad indefinida, la construye en limpidas relaciones proporcionales y la define como espacio perspectivo. Tal es el resultado del «proporcionamiento» de una «dimensión» gótica que Brunelleschi se ha propuesto llevar a cabo mediante la

26. Comparación entre la cúpula construida (a la derecha) y la proyectada (a la izquierda) deducida de la descripción del programa de 1420. En ésta han marcado en más oscuro las cadenas de sillaría que deberían ser rodeadas por una cadena de madera. A) Superficie a partir de la que se iniciaron los trabajos después del concurso. B) Cota a la que debería llegar el muro de piedra. C) Cota en la que se suspendió el muro de piedra para iniciar la construcción en ladrillo.

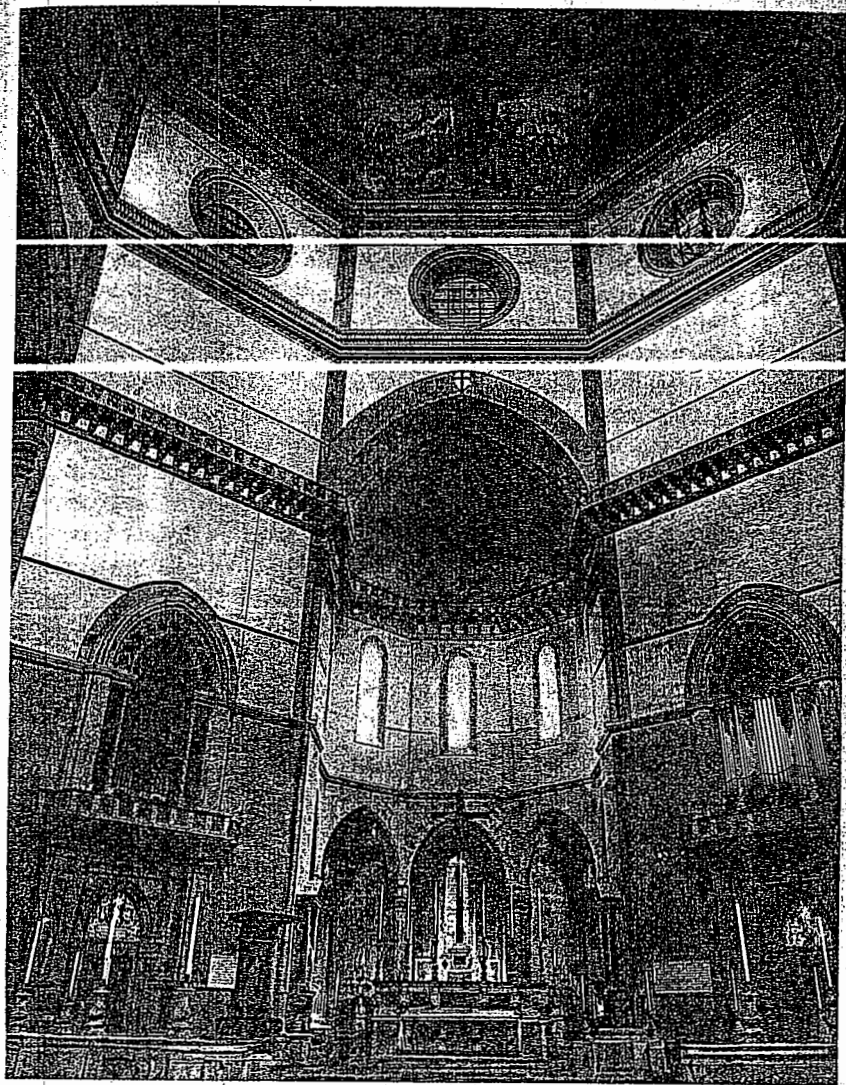


27. Cúpula de Santa María del Fiore, Florencia. Un aspecto de la trabazón de los ladrillos y del aparejo en espina de pez. Se observan también los ladrillos especiales de esquina (según Sanpaolesi).

cúpula: y basta observar el valor de miembros o de articulaciones que reciben, a causa de este encuadramiento perspectivo, los grandes pilares de la nave para entender cómo, en la base de la invención brunelleschiana, está el intento de reagrupar, definir y coordinar en un sistema todas las fuerzas constructivas que los arquitectos góticos tendían a multiplicar, diferenciar y desparramar hasta el infinito.

De lo dicho se deduce claramente que el elemento esencial de la cúpula debía ser la linterna (fig. 21) como punto de fuga de la perspectiva al que concurrían todas las profundidades, horizontales y verticales, del edificio. Pero, si ciertamente la cúpula debía tener una linterna (prevista, por otra parte, desde el proyecto arnolfiano), Filippo estudia el modelo (fig. 20) tan sólo cuando la cúpula va ya por buen camino: y solamente en 1436 los Operarios la aprueban y ordenan su ejecución. Es evidente que, diseñada hacia 1432, la linterna es mucho más que un precioso objeto ornamental que remata la mole aérea de la cúpula: es el mecanismo-base de su funcionalidad, la articulación viva y sensible que liga el juego complejo de las masas a la espacialidad atmosférica. Por lo demás hay que observar que, a pesar de sus pequeñas dimensiones, tiene un planteamiento netamente monumental: es como una gran arquitectura empujueñecida por la distancia. En efecto, está situada en el punto de convergencia de las aristas, y puesto que éstas se conciben como un sistema de líneas en perspectiva, se encuentra exactamente en el punto de fuga, o mejor, puesto que la curvatura de esas líneas prolonga la perspectiva hasta el infinito, el propio punto de fuga está en el infinito: otra prueba, decisiva, de que la cúpula, en su conjunto, está concebida como una perspectiva plana trasladada a una superficie curva o, más exactamente, como una perspectiva infinita o esférica. Y si se considera que las superficies comprendidas entre las aristas son triángulos esféricos, ¿no es tal vez legítimo suponer que justamente esta solución brunelleschiana pudo haber inspirado el neoplatónico enunciado de Cusano: "el triángulo indeterminado es círculo"?

La linterna consta de un conjunto de fuertes miembros, ya que su función estática es la de atar las aristas pesando en el punto de su intersección; pero el objetivo de esa fuerte acentuación plástica es, esencialmente, intensificar al máximo, en aquel límite extremo del espacio, la alternancia de vacío y lleno. Los contrafuertes (fig. 22) tienen nichos y aberturas que dan la impresión de una libre circulación atmosférica dentro de la estructura; altísimas arcadas abiertas corresponden al punto de convergencia de las aristas, sugiriendo casi que, más allá del horizonte donde todos los tamaños se reducen a un punto, los valores vuelven a aumentar hasta la dimensión infinita. Y como esos contrafuertes se corresponden, a su vez, con las aristas de la cúpula, es fácil observar que la linterna hace de perno a la rotación



28. Crucero (detalle).

ideal de la cúpula y, por tanto, a la coordinación de las masas: por primera vez un elemento arquitectónico ha sido pensado como una estructura abierta que el espacio atmosférico atraviesa libremente en todas direcciones.

Más allá de la pesada cornisa, que remacha la unidad plástica de la linterna, una vuelta de bajos arcos ciegos prepara la rápida convergencia de las breves nervaduras, a lo largo del cono de «pergamino», hacia el punto finalmente extremo de la bola y de la cruz.

Iconográficamente, la linterna puede considerarse como la primera de esas reconstrucciones, más fantásticas que ideales, de las rotondas clásicas, que con tanta frecuencia aparecerán durante el Renacimiento en los dibujos de los arquitectos y en las perspectivas de los pintores formando uno de los motivos característicos de la «escena» clásica: como tal es uno de los documentos más significativos de la tendencia humanista de la madura actividad de Brunelleschi. Constructivamente, en efecto, es muy parecida a la Rotonda degli Angeli que Brunelleschi proyectó en esa misma época, y que sin duda representa el intento más comprometido de reconstrucción histórica, ahora no fantástica ni ideal, de una construcción de planta central.

Aún en otra ocasión vuelve Brunelleschi, con años de distancia, al problema de la cúpula: es precisamente en el 38 cuando decide erigir por debajo del tambor, en los intervalos situados entre los cuerpos salientes de las capillas mayores del octógono, cuatro pequeñas tribunas que desarrolla como superficies curvas, en las que se abren amplios nichos entre parejas de columnas. La función de estos elementos —que probablemente evocan las formas de cualquier resto de edificio romano— no precisa comentario: se trata de completar el giro de los elementos plásticos —los cuerpos poligonales de las capillas y sus medias cúpulas— que preparan, desde abajo, la milagrosa levitación del gran casquete. Pero es interesante observar cómo el artista se ha preocupado de aligerar el efecto de masa, combinando la convexidad de las tribunas con la concavidad atmosférica de los nichos: los cuales, por otra parte, dilatan la superficie hasta restablecer una equivalencia de valor con los cuerpos de las capillas mayores.

Al componer, como un diagrama, las sucesivas fases del desarrollo estilístico de Brunelleschi, la cúpula de Santa María del Fiore demuestra del modo más convincente cómo su concepción de arquitectura-espacio haya evolucionado, desde una pura transcripción gráfica por medio de relaciones proporcionales, a una plástica construcción y articulación del espacio. Incluso es razonable suponer que precisamente el problema de la cúpula, como problema de la trasposición de una perspectiva plana en una superficie curva, o del desarrollo de una perspectiva finita en una infinita, haya determinado dicha evolución estilística, que por otra parte se corresponde con el paso de una hipótesis a una certeza espacial.

Las dos basílicas

Quando se habla de la cultura clásica de Brunelleschi hay que tener en cuenta que, precisamente porque fue el primero en emprender un estudio sistemático de las ruinas romanas, la experiencia que adquirió en esta investigación no puede ser considerada como el punto de partida del desarrollo de su cultura artística. Sus primeros objetos de interés por los hechos arquitectónicos fueron, obviamente, los que tenía ante sí: los edificios románicos y góticos toscanos. Se persuadió de que éstos, en su sucesión cronológica, no presentaban una línea ascendente o de progreso, sino descendente o de decadencia, y que, más específicamente, esta decadencia se refería a las cualidades constructivas, las cuales habían sido descuidadas en beneficio de la exterioridad de la decoración. Se propuso reencontrar más allá de esta «decadencia», los fundamentos de una razón constructiva; y los buscó en el arte romano, no porque le considerase el arte por excelencia sino porque, retrocediendo en la historia, se le aparecía inmune a los gérmenes de la decadencia: aquél que declaraba abiertamente su razón constructiva y por tanto era verdad y no mentira; pura lógica y no ornato sofista. Nunca se propuso repetir literalmente las formas de aquel arte, del que por otra parte poseía tan solo una noción imprecisa, sino reencontrar las leyes que presidían la razonable distribución de los espacios constructivos, la correspondencia de los elementos a su necesidad estática y por tanto a una ley fundamental de la naturaleza. Hay un fragmento en la *Vita* que, verosíblemente, repite ideas de Brunelleschi: se trata de un *excursus* por la historia de la arquitectura y muestra la perspectiva histórica en que se inserta y justifica la obra de Filippo. Tras la grandeza de la arquitectura romana, “declinando el imperio, declinó la arquitectura”; vinieron “las naciones bárbaras de Vándalos, Godos, Longobardos y Hunos” con sus arquitectos y así se dispuso lo que era tradición legítima e histórica de la arquitectura italiana; pero les expulsó Carlo Magno que “colaborando con los pontífices romanos y con lo que quedaba de la república romana, se dirigió también a los arquitectos de las regiones romanas y de los pontífices, que por la poca práctica no eran muy expertos, pero construían de aquella forma porque habían nacido entre aquellas obras y otras no habían visto; y rehaciendo y restaurando Carlo nuestra ciudad, de los arquitectos que consigo había traído puede verse algún reflejo del esplendor de aquellos antiguos edificios de Roma, en Santo Pietro Scheraggio y en Santo Apostolo, que son y fueron sus edificios”; habiendo pasado el Imperio “a manos germánicas en la mayor parte, el modo que por medio de Carlo había

retornado desapareció y retomaron vigor los modos germánicos, los cuales duraron hasta nuestro siglo, hasta el tiempo de Filippo". Los edificios mencionados en este fragmento no son carolingios sino románicos. No obstante el error es significativo: se quiere establecer una relación directa, a través de Carlo y el sacro imperio romano, entre la arquitectura románica toscana —que en efecto se separa netamente, por su áulico acento neoclásico, de la robusta constructividad lombarda— y la romana, y por esta vía se tiende a establecer una línea de descendencia directa entre la Roma antigua y la Toscana moderna, cuidando de esquivar todo lo que no sea «nacional», es decir lo «germánico», lo gótico. Ahora bien, este historicismo puede muy bien sintonizar con el de Salutati o ser precursor del de Machiavelli, cuanto menos por el profundo interés hacia una situación actual que se deplora y se quisiera corregir con la experiencia de la historia antigua; pero en ningún caso asimilarse a la fantástica restauración o renacimiento de la romanidad anhelada por un Cola di Rienzo. ¿Y no se dice con toda claridad, a propósito de los arquitectos "de los pontífices", que no es posible ignorar las formas que se tienen ante los propios ojos? He aquí porqué Filippo debe empezar reconociendo que las arquitecturas románicas toscanas, consideradas carolingias, conservan por lo menos algún reflejo de lo antiguo en comparación con las más recientes construcciones góticas; lo cual no es tanto la prueba de una admiración incondicional por lo antiguo cuanto de una actitud crítica hacia lo moderno.

Pero aquellos arquitectos "de los pontífices... por la poca práctica no eran muy expertos": de manera que, fijado el punto de referencia, era preciso ir más allá y llegar hasta las fuentes. Y no para reencontrar un estilo sino la profunda adhesión de lo antiguo a la naturaleza, o aquella regla constructiva que repetía las propias leyes de la realidad, o mejor aún las revelaba. He aquí por qué el estudio de los antiguos equivale al estudio de la naturaleza y por tanto la investigación no se reduce en absoluto a una ejercitación erudita. Aún suponiendo que los antiguos poseyeran el secreto de la belleza arquitectónica, "quien podía enseñárselo a él había muerto hacía cientos de años; y no está escrito; y si lo está no es comprensible; pero con su ingenio y sutileza (se refiere a Brunelleschi) lo reencontró o lo inventó". Que esta curiosa identidad entre reencontrar lo antiguo e inventar *ex-novo* fuera una idea del propio Brunelleschi puede deducirse del hecho de que también Alberti vuelve sobre el tema: "nosotros, si por otros fue escrito, hemos extraído este arte del subsuelo, y si no fue escrito nunca, lo hemos sacado del cielo".

Hay que recordar que bastante antes de tomar Filippo el camino de Roma, con sus tablas perspectivas había establecido reglas de simetría y proporción, con el propósito de indagar la interna razón constructiva, y por

tanto los vestigios de una descendencia clásica, en aquellas arquitecturas que tenía frente a sí, por ejemplo el Baptisterio. En Roma obtiene la confirmación de que su intuición sobre el valor constructivo de la arquitectura es exacta: por este motivo no establece diferencias entre reencuentro e invención. Por otra parte, lo que le permite reencontrar aquel valor de constructividad en sus estructuras internas, más allá de las apariencias formales de las ruinas, es una cualidad humana: "el ingenio y sutileza". Es obvio que esta cualidad, esta actitud mental, se aplica a cualquier objeto, ya sea éste dado por la naturaleza o documento de la historia.

Entre dado por la naturaleza y documento de la historia, además de ser ambos «objetos» de ese «sujeto» que es la mente humana, existe una vinculación más profunda: la constructividad. Y resulta evidente que este distinguir una «constructividad» de la construcción o, para decirlo de otra manera, una ley constructiva o espacial de las «accidentales» apariencias de la naturaleza, sitúa a Brunelleschi entre los primerísimos protagonistas del neoplatonismo del Renacimiento, por más que el descubrimiento de que Brunelleschi es, sin saberlo, un neo-platónico lo haya realizado más tarde Alberti (quien había estado en la escuela de Filelfo y había conocido probablemente en Padua a Nicola Cusano).

La «constructividad», que es el principio o la regla de toda construcción, y el «espacio», que es el principio o la regla de la naturaleza, no son dos cosas distintas: la facultad que las establece, el ingenio y sutileza de la mente humana, es idéntica; es idéntico el método de investigación; la perspectiva; es idéntico el resultado de esa investigación, el «valor» que se alcanza superando e incluso eliminando la accidentalidad de la «materia». La arquitectura no será pues otra cosa que una técnica dirigida a delimitar, construir y representar el espacio; el cual, por otra parte, en tanto que «valor», no puede darse si no es por medio de relaciones proporcionales. Una vez eliminadas la accidentalidad de las apariencias naturales y la accidentalidad de las formas arquitectónicas, la idea de una pura constructividad no puede sino coincidir con la idea del espacio puro.

El proceso que, más allá de la accidentalidad de la materia, designa y realiza el «valor» es la «comparación», es decir, la definición de las relaciones. Escribe Alberti: "grande, pequeño, largo, corto, alto, bajo, ancho, estrecho, claro, obscuro, luminoso, tenebroso y cualquier cosa parecida —como las que, por poder ser añadidas o no a las cosas, los filósofos suelen denominar accidentes— están hechas de manera que cualquier conocimiento de ellas se realiza a través de la comparación". La finalidad de la perspectiva es, pues, «comparar», o sea proporcionar. Pero, ¿cuáles son sus objetos?

Cuando el biógrafo habla de la perspectiva de los pintores, que se aplica a "casas, llanuras y montañas y pueblos", imagina no tanto un paisaje

cuanto un escenario: el escenario en el que se desarrollan las acciones humanas que los pintores retratan. La amplitud de este escenario era, en el Trecento, bastante limitada porque bastante limitada era la importancia reconocida a la acción humana; al cambiar el concepto del valor del proceder humano (y ya hemos visto lo mucho que Brunelleschi, con el relieve del Sacrificio de Isaac (fig. 7), contribuye a modificarlo), cambia la amplitud y la estructura del escenario. Pero hasta Leonardo, la idea del espacio permanecerá ligada a la idea de la acción humana, y cuando Leonardo empiece a pensar el espacio como un conjunto de fenómenos se verá obligado a modificar radicalmente los términos de la perspectiva, pasando de la perspectiva lineal o geométrica a la perspectiva aérea. En cualquier caso puede afirmarse que, hasta Leonardo, todas las figuraciones espaciales de la pintura y de la escultura florentina no provienen de un análisis directo de la naturaleza sino de una constante y progresiva elaboración del escenario de la acción humana y por tanto pueden considerarse como sucesivas revisiones críticas, con el método de la perspectiva, de la concepción «social» del espacio que es propia del arte del Trecento, es decir de la tradición de Giotto (1).

Del mismo modo, en lo que se refiere a la arquitectura, la perspectiva es un método de proporcionamiento y de rectificación que se aplica, también como proceso de crítica, a la arquitectura que constituye la experiencia inmediata de Brunelleschi: o sea a la situación objetiva que él se propone, polémicamente, modificar. Tratemos de aplicar este principio perspectivo a una arquitectura gótica. En ésta, cada detalle formal está fuertemente caracterizado por su singularidad: tiene valor precisamente en cuanto que es largo o corto, grande o pequeño, obscuro o iluminado; y la decoración le atribuye además una figura particular, animal o vegetal. En cuanto al conjunto, éste es pura dimensionalidad; nuestro ojo pasa sin interrupción del mínimo detalle, subrayado por la decoración cuidadosa y preciosa, al efecto de inmensidad del conjunto. Microcosmos y macrocosmos, particularismo nominalista y universalismo enciclopédico; pero de esa continuidad sin pausas queda excluida cualquier posibilidad de relación o de proporción. Todo el edificio, a la luz de la perspectiva, se nos aparecerá desenmarcado, como una multitud de pequeños detalles extendida al infinito: cualquier fuerza, incluso la más mínima, posee su forma, y todas las fuerzas y las formas se suman hasta escalar el cielo. Y si descubrimos (como en las arquitecturas toscanas de finales del Duecento y principios

(1). Una contribución importante al estudio de la fenomenología del espacio como experiencia social es la aportada por P. Francastel en la primera parte de su libro *Peinture et Société*, Lyon, 1951.

del Trecento no debía ser difícil descubrir) algunos recursos simétricos y proporcionales, pues bien, ésta será la prueba de que algo de lo antiguo sobrevive, si bien mezclado en una tradición confusa e impura, en esas construcciones «modernas». He aquí que, en tal caso, será posible reducir a proporciones o a simetría aquella dimensionalidad ilimitada, y el método de esta rectificación será la perspectiva, que reagrupa las fuerzas, determina los puntos de equilibrio entre pesos y empujes, hace corresponder a elementos iguales intervalos iguales. Es el proceso que, más tarde, Marsilio Ficino indicará como típico del conocimiento, siendo el conocimiento del mundo la finalidad del alma mientras está ligada al cuerpo: *"in corpore animus a singulis ad species, a specibus transit ad rationes"*.

Y se entiende: la forma tiene valor de «ratio» o causa de todas las especies infinitas, pero no existen las formas sino la forma, el diseño. Ciertamente la perspectiva nos enseña a representar pequeño el objeto lejano; pero nos enseña también que aquella figura u objeto, aunque aparezca pequeño, es grande como las figuras y objetos del primer plano, lo cual nos permite reconocer su valor precisamente a causa de su posición. He ahí justamente la razón cognoscitiva de la perspectiva: sólo si las formas son siempre idénticas entre sí, su degradación en la distancia nos permite reconocer la estructura del espacio, así como el conocimiento de la estructura geométrica del espacio es lo que nos permite darnos cuenta de que aquellas formas, aunque aparezcan cada vez más pequeñas a medida que se alejan, en realidad son siempre iguales.

Toda la arquitectura de Brunelleschi es perspectiva, pero ¿cómo se concilia esta cuestión, indiscutiblemente especulativa, con el «milagro técnico» de la cúpula del Duomo, que es la respuesta a una exigencia objetiva planteada por una determinada situación histórica y social? Es evidente que una arquitectura cuyo valor depende exclusivamente de la repetición de formas iguales a intervalos iguales y de la relación entre esas formas y la amplitud de los intervalos es una arquitectura que resuelve todos sus problemas estáticos y constructivos a nivel de proyecto y no deja a los oficios más que la ejecución material del diseño. Incluso los elementos decorativos, al estar concebidos como articulaciones plásticas de los planos y por tanto como elementos funcionales, forman parte del proyecto y su ejecución excluye cualquier intervención o posible variante por parte de los ejecutores. Al margen de toda consideración estética, la reforma brunelleschiana es una reforma de los procesos operativos de la arquitectura y más exactamente una simplificación del aparato jerárquico de la obra. Está claro que las razones prácticas (la efectiva decadencia de un oficio) que valen para la cúpula, no valen para las otras obras de Brunelleschi, ninguna de las cuales, de hecho, presenta dificultades técnicas especiales

y ni siquiera notables innovaciones constructivas. Todo el interés por las novedades técnicas parece agotarse en el problema de la cúpula: de lo que se deduce que este interés era sólo un aspecto particular, impuesto por las circunstancias, de una actitud de mayor alcance. El hecho es que Brunelleschi es el primero en afirmar el carácter intelectual del trabajo constructivo, en pretender para el arquitecto un rango especial, netamente diferenciado del de los maestros de obras, en plantear la arquitectura como *ars liberalis*. No es casual que su biógrafo afirme resueltamente que la perspectiva es ciencia, como la arquitectura, la cual se identifica con la perspectiva: ciencia natural, en cuanto es "*cognitione per comparatione*" o valoración objetiva de las relaciones de valor, y ciencia histórica, en cuanto la invención de las reglas es también invención, o descubrimiento, de lo antiguo.

La crisis económica que sacudió a Florencia en el tercer decenio del Quattrocento (2), puede al menos explicar en parte el hecho de que la mayor parte de las obras de Brunelleschi hayan tenido poca fortuna: algunas fueron construidas después de su muerte, otras quedaron interrumpidas, otras aún fueron mal interpretadas por los ejecutores. Pero si pensamos en las habituales vicisitudes constructivas de las grandes obras góticas —en las que cada generación sucesiva seguía la construcción según su propio gusto, estratificando los estilos sin perder nunca, no obstante, el hilo de una continuidad ideal— resultan también instructivas las vicisitudes externas de las obras brunelleschianas. En el pórtico de los Inocentes, cuando la dirección de los trabajos pasa a Francesco della Luna, se cometen errores de interpretación del proyecto; San Lorenzo es «ejecutado» con suficiente fidelidad; a propósito de Santo Spirito se discute si es posible, y hasta qué punto, modificar parcialmente el diseño original; la Rotonda degli Angeli queda incompleta, y seguramente no sólo porque el dinero de los Scolari se hubiese gastado en la guerra. Se percibe que ahora el proyecto, la invención personal del arquitecto, sirve de modelo; que la obra del arquitecto es considerada obra individual. El proyecto original puede interpretarse fielmente o erróneamente, o bien puede ser abandonado; pero, como obra individual, no puede ser retomado y continuado por otros. Resulta posible que el individuo hable en nombre de la colectividad, exprese algo que es común a todos los hombres de su «nación», pero entonces las vicisitudes individuales deben resolverse en el horizonte de una experiencia general: la naturaleza.

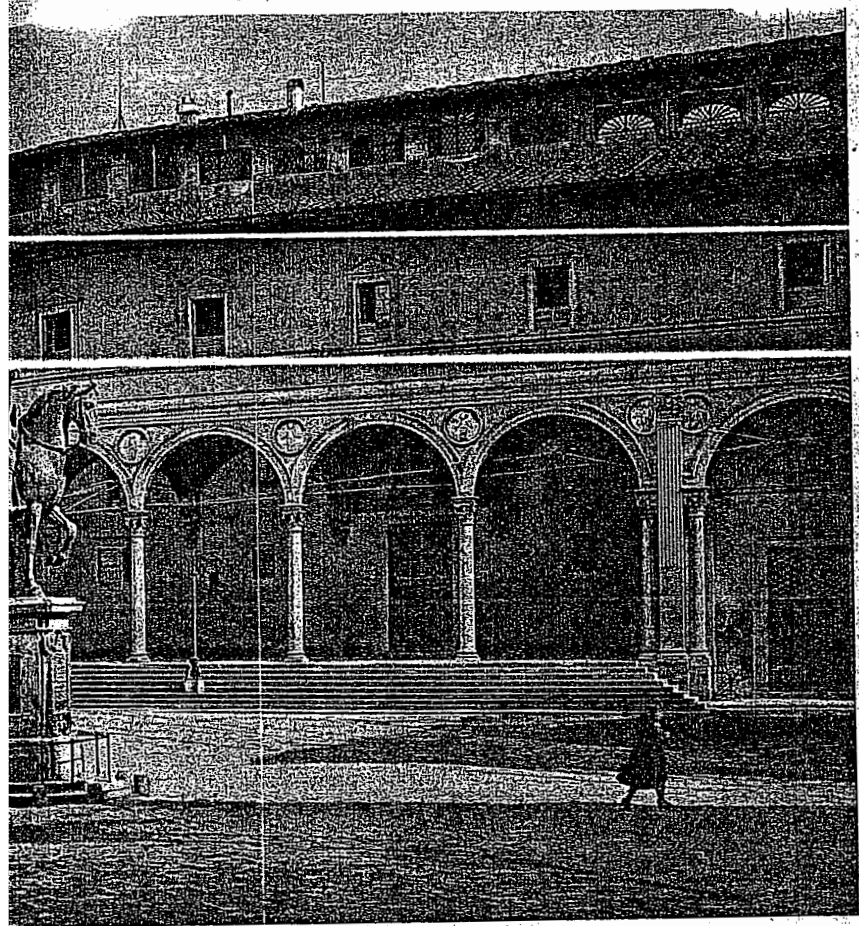
(2) Véase el excelente estudio de U. Procacci *Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428*, Rivista d'Arte, 1953.



29. Hospital de los Inocentes (detalle). Florencia.

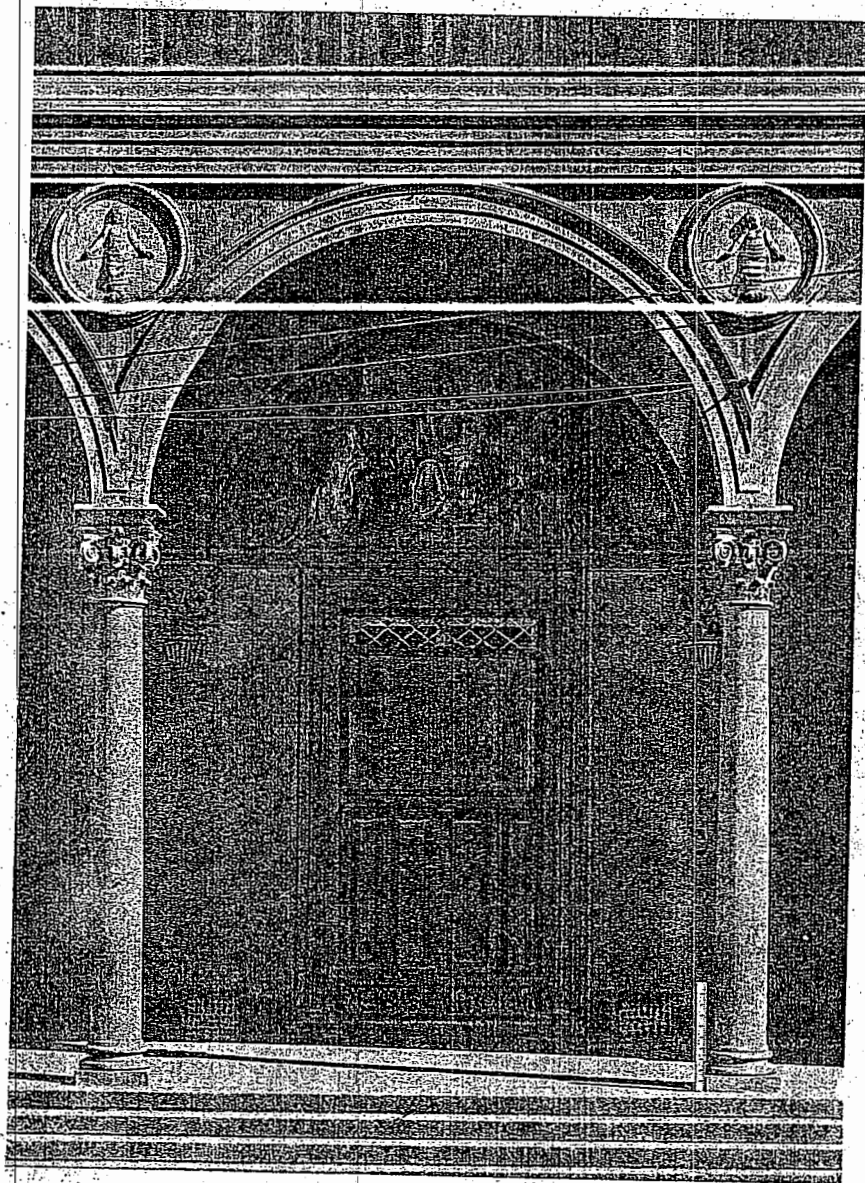


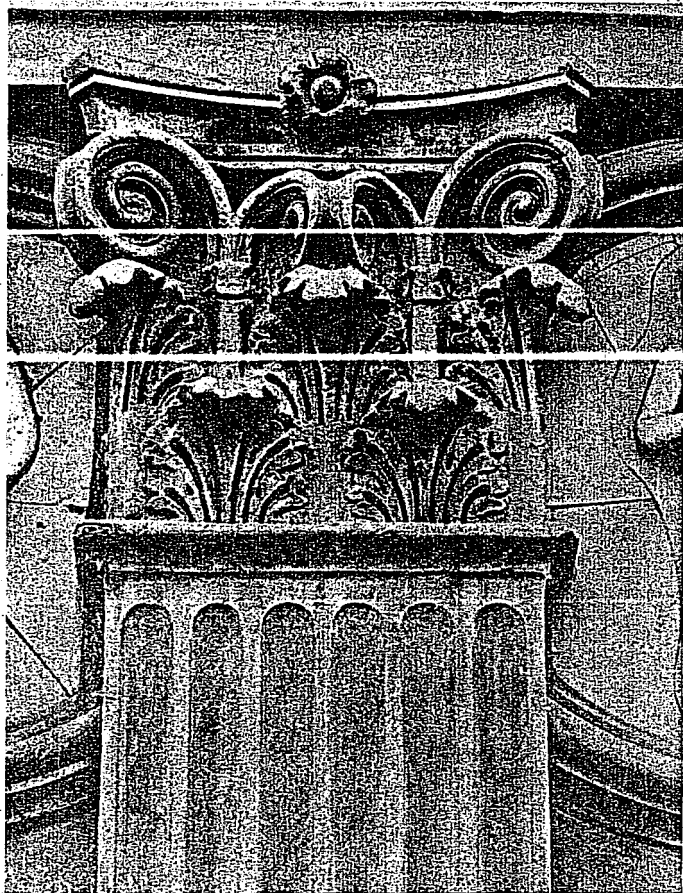
Brunelleschi dirige los trabajos del Hospital de los Inocentes entre 1421 y 1424; no se hizo maqueta en madera de la construcción sino tan sólo un dibujo que, en muchos aspectos, fue mal interpretado. Ciertamente no es el uso del arco de medio punto lo que constituye la novedad de esta invención; sin hablar de los ejemplos más antiguos, ya a finales del Trecento el arco de medio punto había sido usado en la Loggia de los Lanzi y en Orsammichele. Lo nuevo es la interpretación del valor del arco y la idea de desarrollar un amplio pórtico a lo largo de todo el frente del edificio. Debiendo sostener una pared maciza mediante una logia, Brunelleschi trata



ante todo de dar a los arcos la máxima luz, es decir de reducir al mínimo los elementos portantes. Basta confrontar estos arcos con los románicos de los Santos Apóstoles o con los trecentistas de la Logia de los Lanzi para darse cuenta de que su función y su valor son completamente distintos. En aquéllos el arco era mediación y empalme entre la masa mural y el vacío, y en nuestro caso, con su tensa curva, es más bien empalme entre dos entidades geométricas opuestas: la superficie y la profundidad perspectiva. Puesto que la cuerda del arco es igual a la altura de los apoyos, la cruzija (o más exactamente, la figura que se obtiene uniendo las cuatro

31. Hospital de los Inocentes (detalle). Florencia.





impostas de la bóveda y, abajo, las bases de las columnas y sus puntos correspondientes en la pared interna del pórtico) es un cubo. El cubo es la imagen ideal del espacio perspectivo, por tanto el espacio vacío comprendido en cada crujía es, teóricamente, *todo* el espacio, es decir *toda* la profundidad geoméricamente representable. La sucesión de estos «cubos espaciales» se contrapone, por mediación del arco, con la superficie superior, la cual posee el valor de un primer plano perspectivo: y este valor lo fija precisamente el arco, considerado como la intersección más próxima posible de lo que Alberti llamará «pirámide visual». Si ahora imaginamos el cubo perspectivo como esquema de visión natural (es decir, tal como lo ven los

pintores) advertimos que la franja superior es indefinida, porque es cielo; está es de hecho la función de la bóveda que cubre la cruz. Y por tanto que la curva del arco adquiere el valor de horizonte, ya que es línea infinita y -como escribirá poco más tarde Cusano- "la línea infinita es de hecho todo lo que en potencia es infinito"

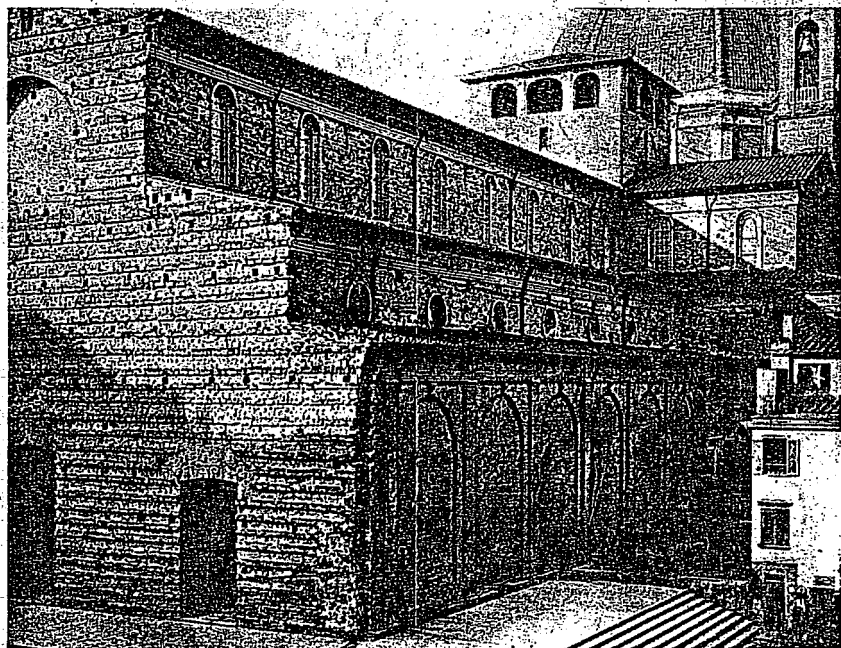
Yo mismo, hablando de la arquitectura de Brunelleschi, me he servido a menudo de la fórmula "proyección de la profundidad sobre la superficie". Pero la superficie es todavía «materia» (para Alberti, la «piel» de las cosas), mientras que la finalidad de la nivelación entre un «máximo» y un «mínimo» de espacio, que Brunelleschi trata de definir en el pórtico de los Inocentes, es precisamente el alcanzar, a través de la «relación» o de la «proporción» entre lleno y vacío, la eliminación de la materia. Por esto el resultado no es la superficie sino el plano, pura entidad geométrica, lugar sobre el que se proyectan las diversas distancias espaciales y sobre el que las dimensiones infinitas se reducen a las tres del espacio perspectivo: es justamente esto lo que Alberti definirá como "intersección de la pirámide visual". Ya que, en el plano entendido de este modo, aquellas distancias espaciales no pueden valer como efectos físicos (que se superpondrían caóticamente), sino sólo como medidas, el plano es la condición de su "conocimiento por comparación" (es decir de su proporcionalidad). Pero, precisamente, al trasladarse sobre el plano, que es entidad geométrica, aquellas distancias no pueden configurarse más que geoméricamente; y de ahí la gran novedad estilística de la arquitectura brunelleschiana que es la geometrización de las formas, es decir la transformación radical de toda la decoración arquitectónica tradicional. Es superfluo añadir que esta geometrización hace «proyectable» la decoración, y por tanto la sustrae al arbitrio, lleno por lo demás de inspiración y fantasía, de los escultores y de los canteros de los talleres de obras antiguos. Con el pórtico de los Inocentes, Brunelleschi demuestra la posibilidad de reducir la profundidad al plano; pero no todo el espacio es reducible al plano, a la «intersección» de la pirámide visual, o habría que admitir que el espectador no está en el espacio sino frente al espacio, como quien desde la platea mira el escenario de un teatro.

La iglesia de San Lorenzo, de la que Filippo empezó a ocuparse hacia 1423, desarrolla simétricamente el tema del pórtico de los Inocentes: a los dos lados de la nave central se reproduce la misma superposición de una superficie plana sobre una sucesión de arcos. Ya que la nave mayor es mucho más luminosa que las menores, equivale al espacio exterior con respecto a las naves laterales; es decir, el artista ha imaginado cada uno de esos dos lados como un plano en sí y como tal lo ha construido perspectivamente proyectando en él toda la profundidad definible con la perspectiva, y después ha enfrentado esos dos planos, casi reflejándolos especular-

mente el uno en el otro, precisamente a la distancia que permite la perfecta equivalencia de las imágenes. Ha determinado de esta manera la anchura de la nave mayor y, en su eje, el eje perspectivo por antonomasia: el eje respecto al cual los espacios laterales equivalen siempre, figurativamente, a los espacios en profundidad. El límite que la simetría impone a la espacialidad ilimitada (piénsese una vez más en el pórtico de los Inocentes, tenso como un diafragma entre la profundidad de la logia y el espacio libre al que da frente) implica lógicamente un mayor desarrollo vertical y por tanto una menor anchura de los arcos, la aproximación de las columnas, la intensificación plástica de los miembros. La planta del edificio, en forma de cruz latina, no es más que el desarrollo del principio de los espacios ortogonales y de la equivalencia de las profundidades laterales y la profundidad longitudinal.

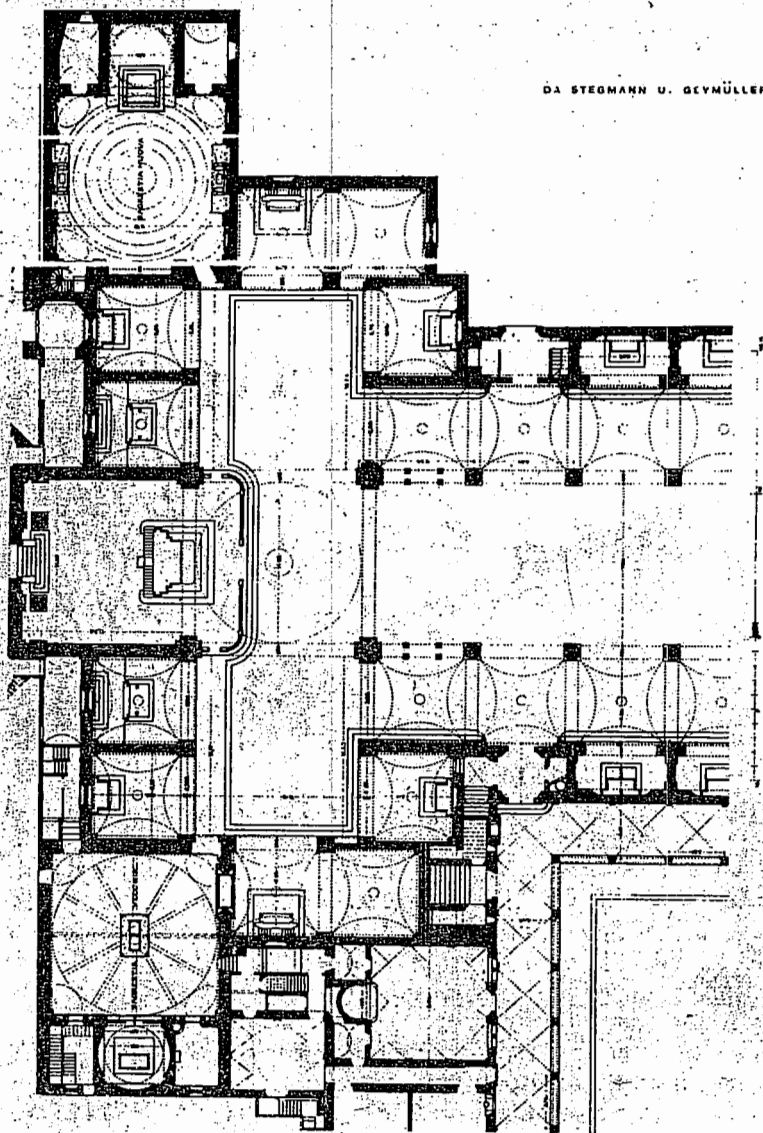
Pasando a un examen más detallado, se observa que la relación entre la altura del arco de la nave central y del correspondiente arco de la capilla lateral es de 5 a 3: esta disminución dimensional demuestra que los dos arcos tienen en común el punto de fuga, y sin embargo, para el espectador

33. Exterior. Florencia, San Lorenzo.



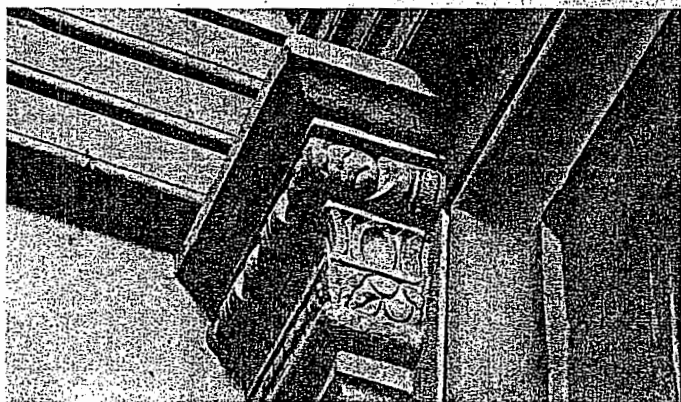
34. Planta de la basílica (detalle). Florencia, San Lorenzo.

DA STEGMANN U. GEYMÜLLER



que colocado en el centro de la nave central considera una sola crujía, esos dos arcos se presentan como dos sucesivas «intersecciones» perspectivas. De esta manera la profundidad de las capillas y la de la crujía se proyectan y se resuelven en la curva del arco que se introduce en la nave mayor, y dado que cada columna es límite de dos sucesivas crujías, es el fuste de la columna quien se convierte en articulación esencial de la sucesión perspectiva de los espacios. Idéntica gradación proporcional regula la distribución de los valores luminosos: las capillas laterales no tienen una fuente de luz propia; las ventanas redondas de las naves menores dan una media luz (proporcionada por tanto a su anchura mitad); las ventanas de la nave central dan a todo el vano una luminosidad alta y uniforme. Las tres paredes de las pequeñas capillas laterales están encuadradas por molduras fuertemente modeladas que forman un bisel perspectivo. Partiendo de la relación de 5 a 3 y considerando que la pared del fondo, en buena

35. Capitel (detalle). Florencia,
San Lorenzo.



lógica, debería reducirse a línea de horizonte, es fácil calcular la profundidad *teórica* de las capillas laterales y comprobar cómo aquel espacio se ha condensado y comprimido en esas fuertes molduras. ¿Se trata por tanto de un expediente «ilusionista», más bien anacrónico, y desde luego poco conciliable con el rigor científico que Brunelleschi muestra en todos sus proyectos? Evidentemente no; pero la demostración, que ayudará por otra parte a comprender el valor de los miembros arquitectónicos brunelleschianos, requiere una digresión.

Estamos en el tercer decenio del siglo, probablemente en torno a 1425 o poco más; Brunelleschi ya no oscila entre Florencia y Roma y su éxito en el quehacer de la cúpula ha demostrado que sus teorías sobre la perspec-

36. Nave de la izquierda. Florencia, San Lorenzo.

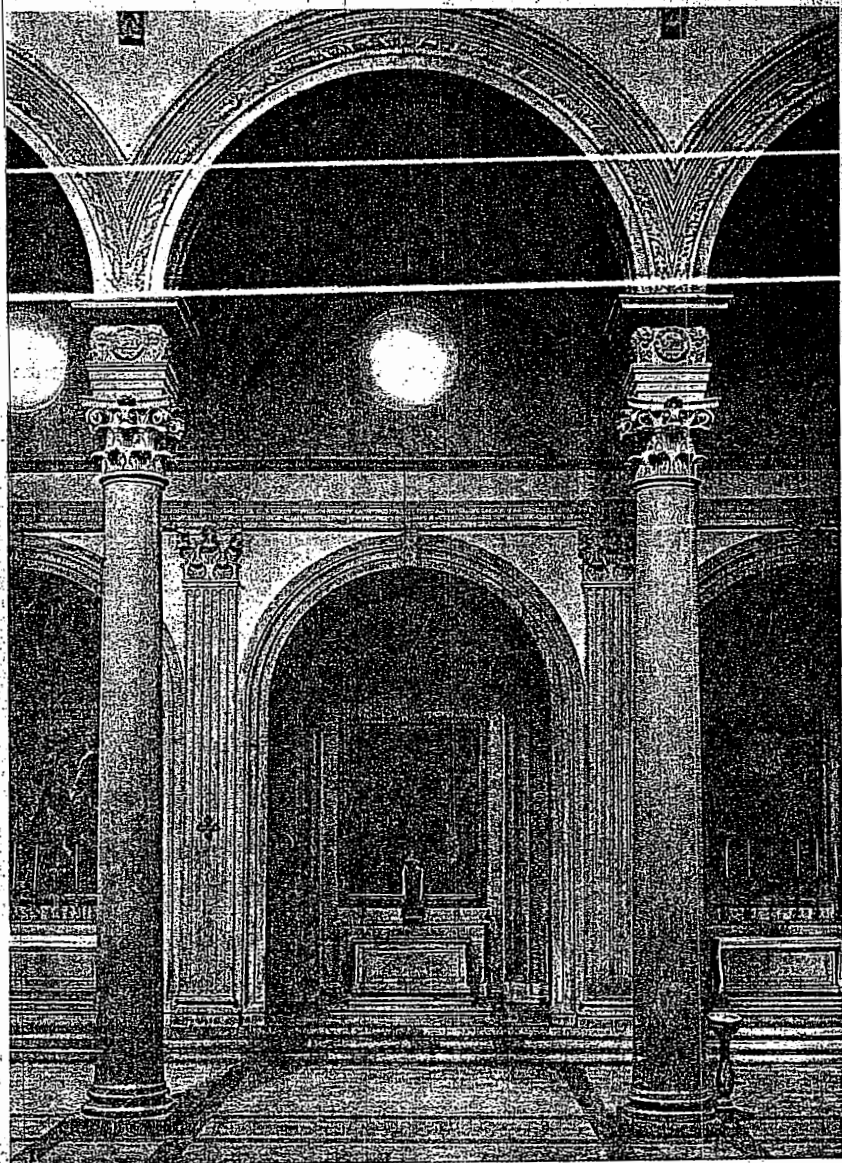


tiva no eran divertimentos ópticos ni fantasías de visionario, y la comprobación vendrá, poco después, con los frescos de Masaccio en el Carmine. Que entre tanto esas ideas circulaban en el ambiente artístico florentino queda claro a la vista de los relieves de la segunda puerta de Ghiberti y de las perspectivas «al infinito» de Masolino. Constituyen una interpretación, generalmente considerada como ingenua, pero que a mí me parece más bien tendenciosa y en cualquier caso unilateral, de los principios brunelleschianos, en la que vienen ajustados de hecho a la óptica de Witelo y de Alhazen, es decir a la doctrina tradicional, con el consiguiente resultado de reducir a mero principio de la visión en profundidad lo que era por el contrario una nueva construcción teórica del espacio. De esta manera la perspectiva se convierte en el equivalente gráfico o, tal vez, en la determi-

37. Interior visto desde el altar mayor. Florencia, San Lorenzo.



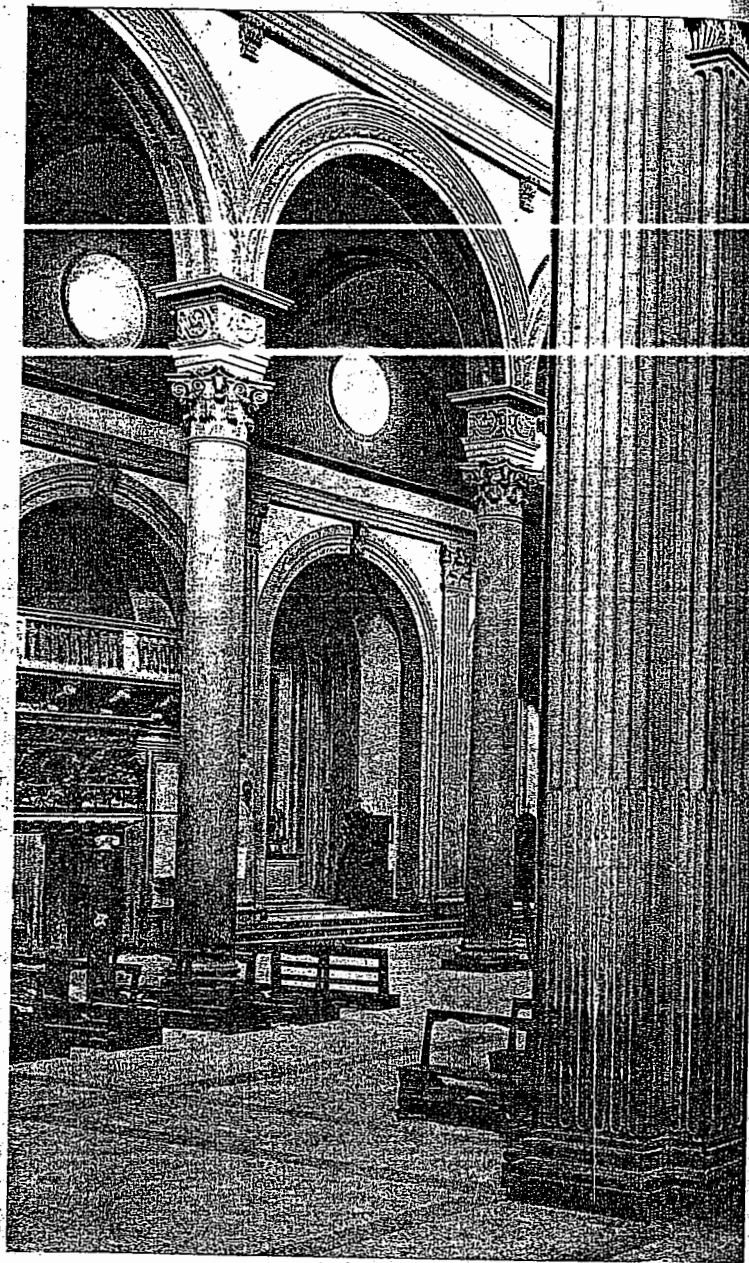
38. Nave de la izquierda (detalle). Florencia, San Lorenzo.



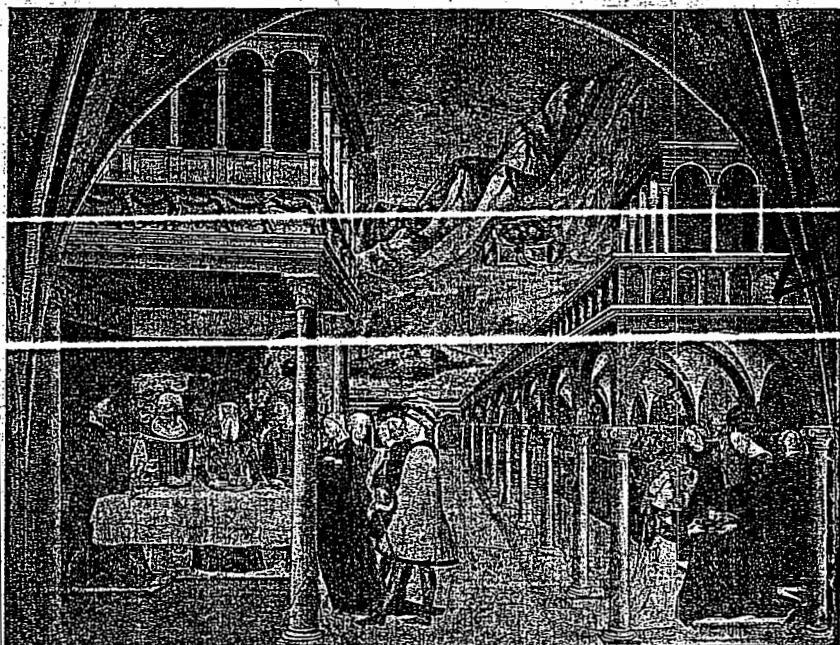
nación óptica de aquella espacialidad ilimitada que la pintura del Trecento expresaba con la luminosidad de los fondos dorados. ¿Quién no entiende que, en realidad, las perspectivas al infinito, que Masolino propaga rítmicamente hacia el fondo de sus frescos en Castiglione Olona, no tienen nada que ver con el problema de conocimiento que preocupaba íntimamente a Brunelleschi y, si acaso, concurren a crear, con su delicioso carácter absurdo, un clima de fábula en torno a la rítmica gracia de las figuras?

Siguiera una hipótesis imposible, es bien cierto que si Filippo hubiese desarrollado hasta sus límites teóricos la profundidad de las capillas de San Lorenzo, hubiera obtenido el mismo resultado que Masolino o Ghiberti. Pero, y precisamente por esto la hipótesis es imposible, Brunelleschi se preocupa menos de la visión óptica que de la construcción (o de la invención) del espacio, y considerándolo obviamente expandido en todas direcciones (aunque reducibles a las ortogonales), toda su investigación apunta, no a la figuración del espacio, como si éste se diese a priori, sino a los elementos constructivos en que se determina, es decir a las articulaciones que resumen, equilibran y proporcionan las diversas distancias espaciales. "Miembros y huesos" es la distinción-base de Brunelleschi; pero ello no significa distinguir entre elementos sustentantes y sustentados sino — como se constata viendo en San Lorenzo cómo los grises miembros estructurales de piedra arenisca articulan las blancas superficies murales — entre elementos determinantes y determinados en la estructura espacial. Porque parece claro que, si se plantea una profundidad dividida en intervalos iguales, éstos se hacen perspectivamente menores al aumentar la distancia, hasta que vemos sumarse y superponerse los diversos elementos arquitectónicos, casi uniéndose unos con otros; entonces no hay duda de que aquellas grandes molduras, con sus entrantes, resaltes, escalonamientos y entalladuras, poseen no sólo la función de compendiar una profundidad teórica sino, a causa de esa mayor intensidad espacial, de adecuarse a una función de articulación o de fuerza. Y para comprobar esa finalidad basta con pensar que dichas molduras son todas originales y tienen poco o nada que ver con los frisos y los adornos clásicos que Brunelleschi hubiese podido estudiar en Roma, incluso sin tener que recurrir a las excavaciones.

Este proceso de Brunelleschi no es muy distinto del de Donatello en sus relieves «aplastados», en los que el objetivo de comprimir en el espesor de la plancha una profundidad teórica no tiene, sin embargo, ninguna pretensión «ilusionista». Son ilusionistas por el contrario las ilimitadas perspectivas ghibertianas que hacen resbalar las lucés del bronce dorado a lo largo de planos oblicuos, hábilmente dispuestos para sugerir, en el espesor de la plancha, una profundidad sin fin, indeterminada; y que debe ser tal porque indeterminada es también la acción, por episodios sucesivos y siempre





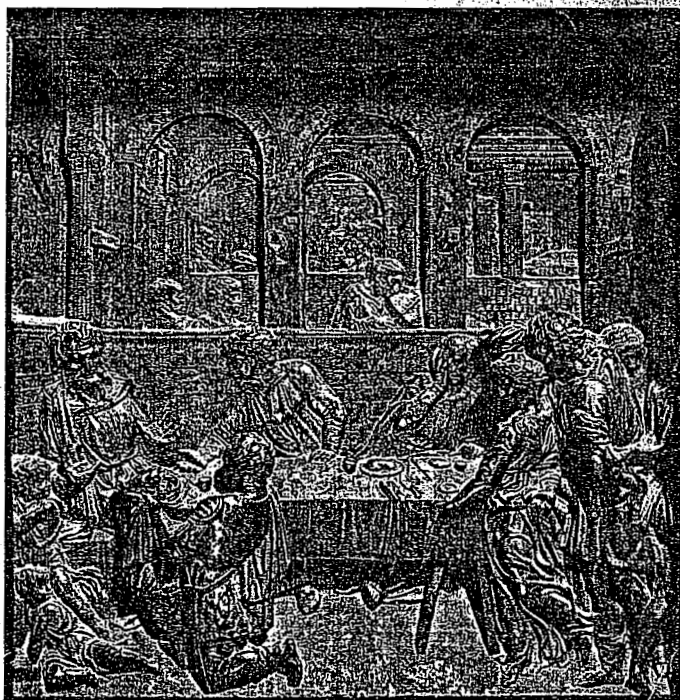


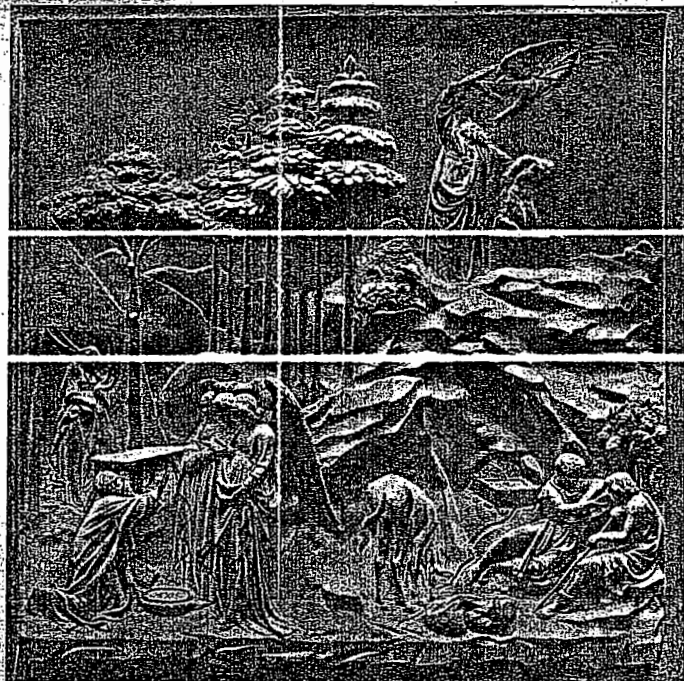
inconclusos (véase, caso típico, la pieza con la Hospitalidad de Abraham y el Sacrificio de Isaac) de modo que la historia se difumine en leyenda poética o en vago adoctrinamiento moral. En lo que se refiere a la contracción espacial de Donatello, es la condición de acciones decididas, apremiantes, irrevocables, propias de la «terribilidad» que identifica historia y drama y entiende la historia como experiencia condicionante de la acción presente.

La distinción puede profundizarse todavía más: en las figuraciones de Ghiberti los propios personajes aparecen a menudo perspectivados, como si fuesen objetos insertos en un espacio preconstituido y, como cualquier otro objeto, subordinados a sus leyes; mientras que en los relieves de Donatello o en las pinturas de Masaccio es la figura la que, con la autoridad de su gesto, determina, construye, articula el espacio: precisamente como en los miembros plásticos de Brunelleschi. De ahí que no sería de extrañar que, yendo más allá de la «lección» de perspectiva reconocida por Longhi, el joven Masaccio, cuando se aplicaba a construir el espacio por medio de cuerpos y a plegar con tal gravedad y tal consistencia plástica las vestimentas de sus figuras, hubiese meditado largamente sobre los novísimos módulos plásticos que los miembros arquitectónicos de Brunelleschi proponían.

Volviendo ahora a San Lorenzo, es fácil observar cómo el espacio comprimido y firmemente articulado de las capillas, a medida que se desarrolla y avanza hacia el plano de la nave mayor, es decir, a medida que se acerca al ojo del espectador, afloja sus vínculos, se distiende, se aplana. Ya en las paredes de las naves menores las arcuaciones frontales de las capillas se perfilan continuas, sin indicio de imposta (puesto que de hecho no poseen otra función que la de mediar con su breve bisel el paso de un espacio mayor a uno menor) y sin ningún tipo de empalme con la contigua pilastra estriada (puesto que, para unirlas, es suficiente su idéntica situación espacial, el hecho de situarse en el plano de la misma «intersección»). Una doble cornisa, como una doble pausa, separa las arcuaciones del arco ciego superior, con sus ventanas redondas, cuya luz roza apenas las bóvedas. Después, en el plano de la nave mayor, las conexiones estructurales se hacen aún más lentas y pausadas: encontraremos hasta un fragmento de cornisamento inserto entre el capitel y la imposta del arco, como una almohadilla, para señalar una pausa precisamente allí donde más vivamente

41. Banquete de Herodes, por Donatello. Siena, Baptisterio.

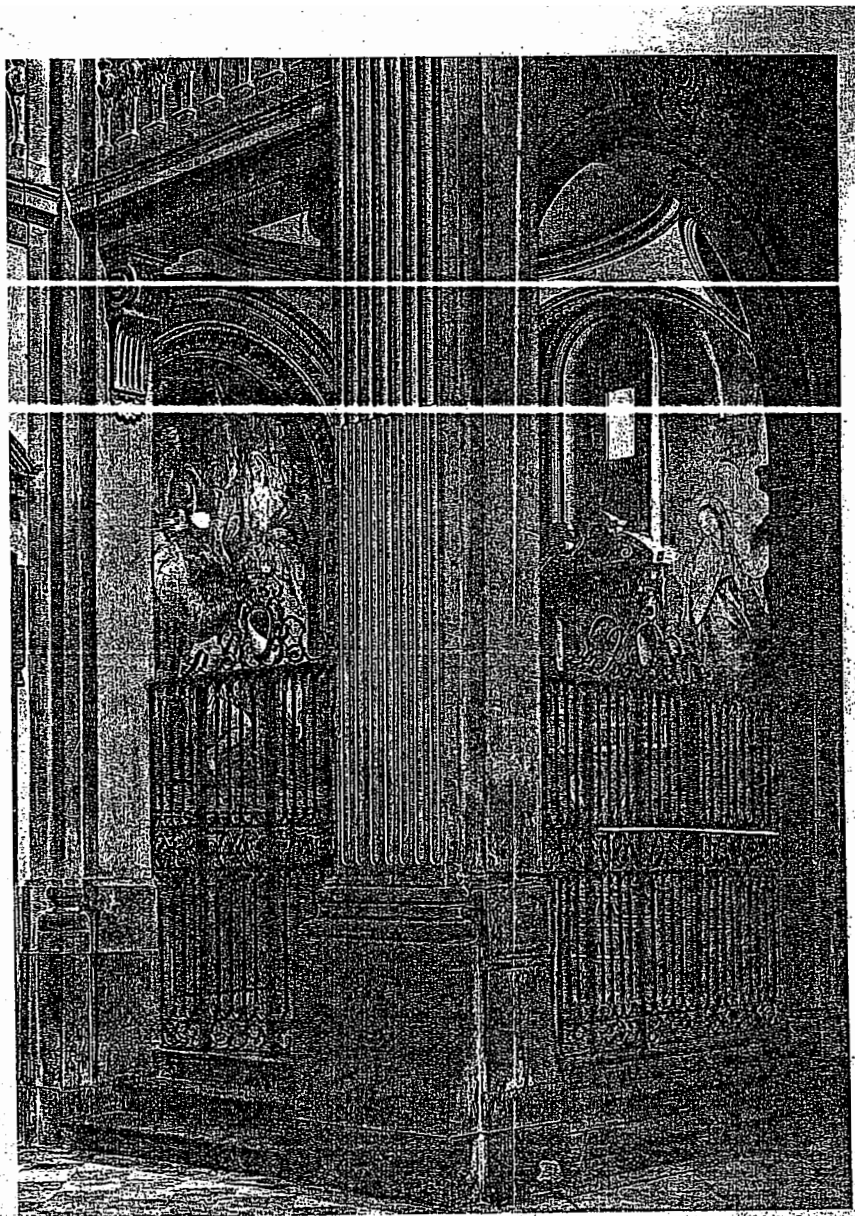




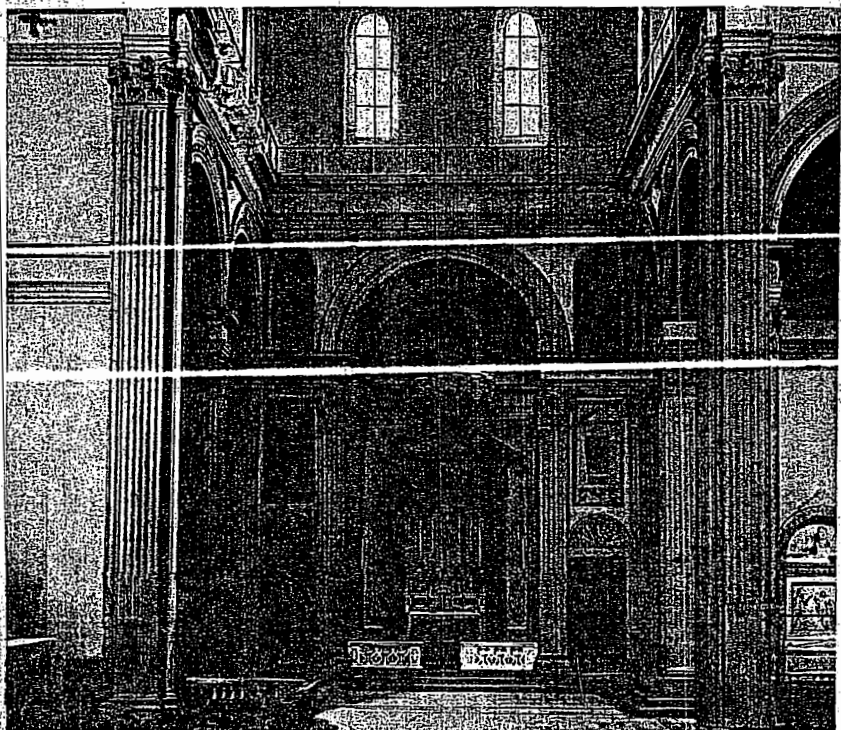
42. Hospitalidad de Abraham y Sacrificio de Isaac, por Lorenzo Ghiberti. Florencia, Baptisterio.

contrastan el peso y la resistencia. Por ello la superficie que está encima puede desplegarse libremente en la gran luz de los ventanales: una luz que, alta y uniforme, invade todo ese vano geométrico, sin miembros aparentes, y que ya no es luz «natural» sino espacial o formal, como la que resplandecerá, más tarde, en las pinturas de Piero.

El injerto en forma de T de las naves con el crucero desarrolla, a mayor escala, la articulación de los espacios según ejes perpendiculares y cruzados, la cual vemos aludida plásticamente en las capillas laterales y que corresponden a una reducción ideal de todas las posibles direcciones espaciales a las ortogonales. Las capillas del fondo cierran, mediante compartimentos perspectivos bien medidos, la hilera de las naves, pero en torno a ellas los espacios se distribuyen, casi generándose unos a otros, según direcciones entrecruzadas, y con una graduación, con un escalonamiento (repetido también en las paredes exteriores), que demuestran claramente cómo lo que se «geometriza» o esquematiza en esa estructura de planos intersecados es todavía el espacio radial de la arquitectura gótica: el mismo que Brunelleschi



43. Capilla Barbadori. Florencia, Santa Felicita.



44: Ala derecha (detalle). Florencia, San Lorenzo.

se había visto obligado a proporcionar y hacer geométrico con la cúpula de Santa María del Fiore.

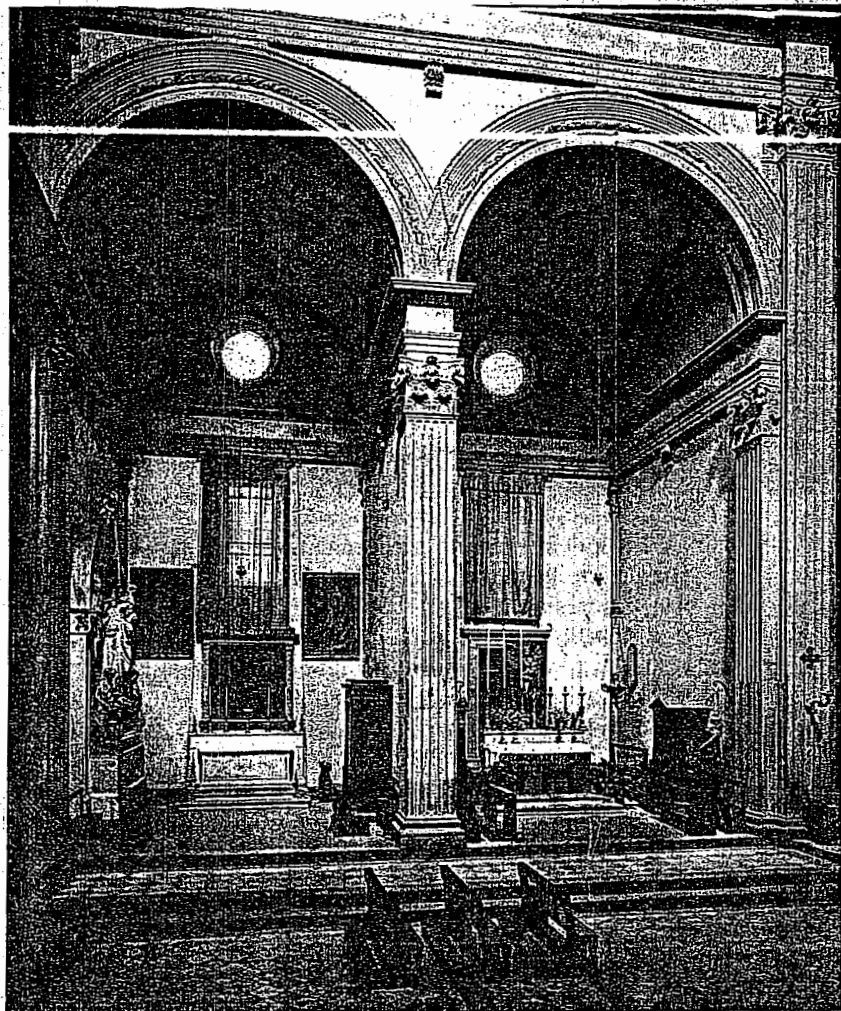
Es fácil explicarse entonces porqué aquí, donde todo se reduce al cruce de ejes perpendiculares y la forma base es el cuadrado, la estructura de conjunto se resuelve en una cúpula perfectamente hemisférica, sin tambor ni nervaduras, pero con una alta linterna cilíndrica que lleva el punto de fuga al infinito, que sugiere un hipotético eje vertical y, sobre todo, es fuente de una luz intensa y localizada que la cavidad esférica del casquete distribuye uniformemente en los espacios "cúbicos" de las capillas.

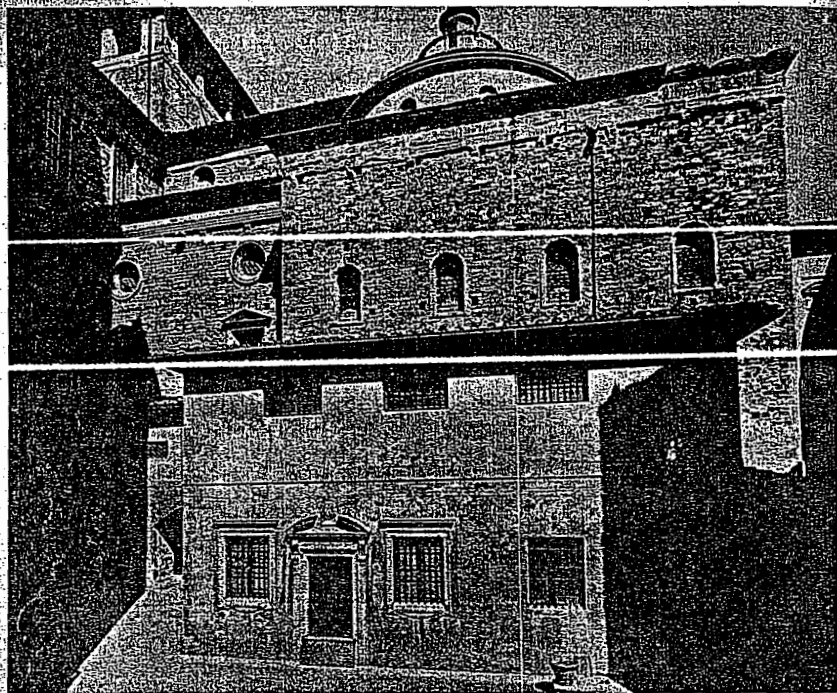
Vale la pena observar que en esos mismos años, hacia el 25, Brunelleschi afronta en pequeño, pero con extremado rigor, el tema de la cubrición en cúpula de un vano cuadrado en la capilla Barbadori en Santa Felicità: también aquí insiste en la expansión en cruz de los espacios a través de la sugerencia de los arcos laterales y de las originalísimas pilastras lobuladas,

que evidentemente resultan de la reducción de la pilastra gótica a un sistema de columnas angulares.

Bajo la dirección personal de Filippo fue construida, y terminada en 1428, la sacristía de San Lorenzo: un simple vano cuadrado en uno de cuyos lados se abre una capilla también cuadrada. La cubierta es una cúpula esférica, con casquete rebajado, con nervaduras, unida a las paredes por medio de

45. Capillas del ala izquierda. Florencia, San Lorenzo.





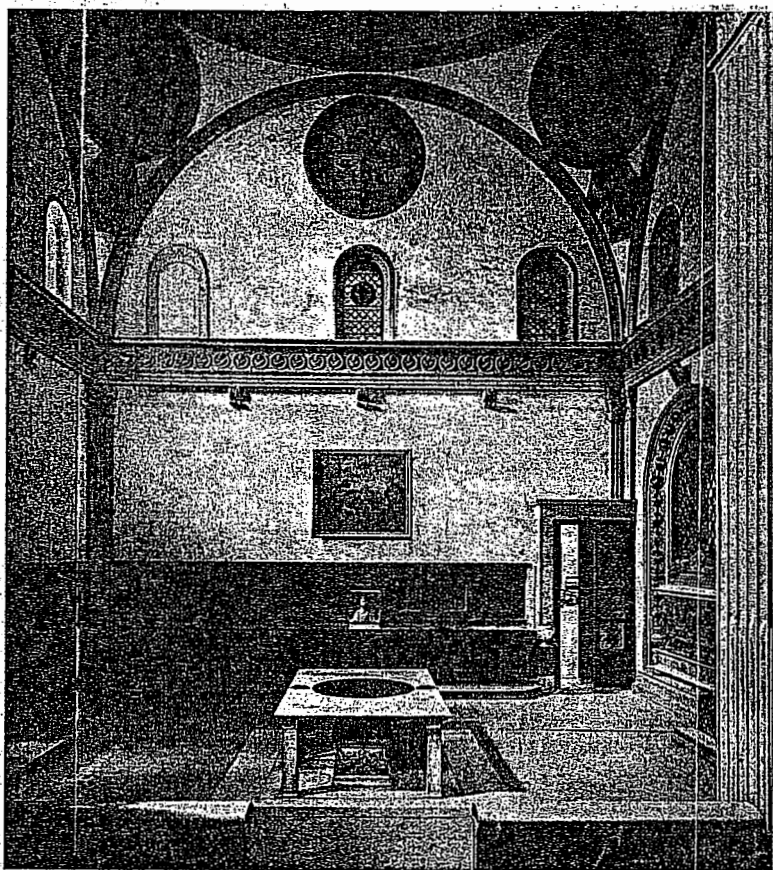
46. Fachada de la sacristía vieja, Florencia, San Lorenzo

cuatro pechinas. Es la demostración, casi matemática, de uno de los principios fundamentales de Brunelleschi: la pluridimensionalidad, la circularidad del espacio. En tres de las cuatro paredes Filippo se limita a indicar gráficamente una profundidad teórica mediante la simple relación de altura y anchura definida por el gran friso y las paredes angulares. Inmediatamente encima del friso, que marca el primer plano, se abren tres ventanas en arco con un bisel perspectivo; es el único indicio de profundidad y su inmediata contigüedad a la gran franja oscura del friso hace que todo el plano aparezca como suspendido entre esos dos términos opuestos y contiguos. De este modo el sutil perfil del gran arco terminal adquiere valor de horizonte, de infinito espacial reconducido y «escrito» sobre el plano ideal de la «intersección»: ya que, para advertir de que se trata precisamente de una intersección de planos, las pilastras angulares aparecen reducidas a su mitad como sugiriendo una unión en encastre.

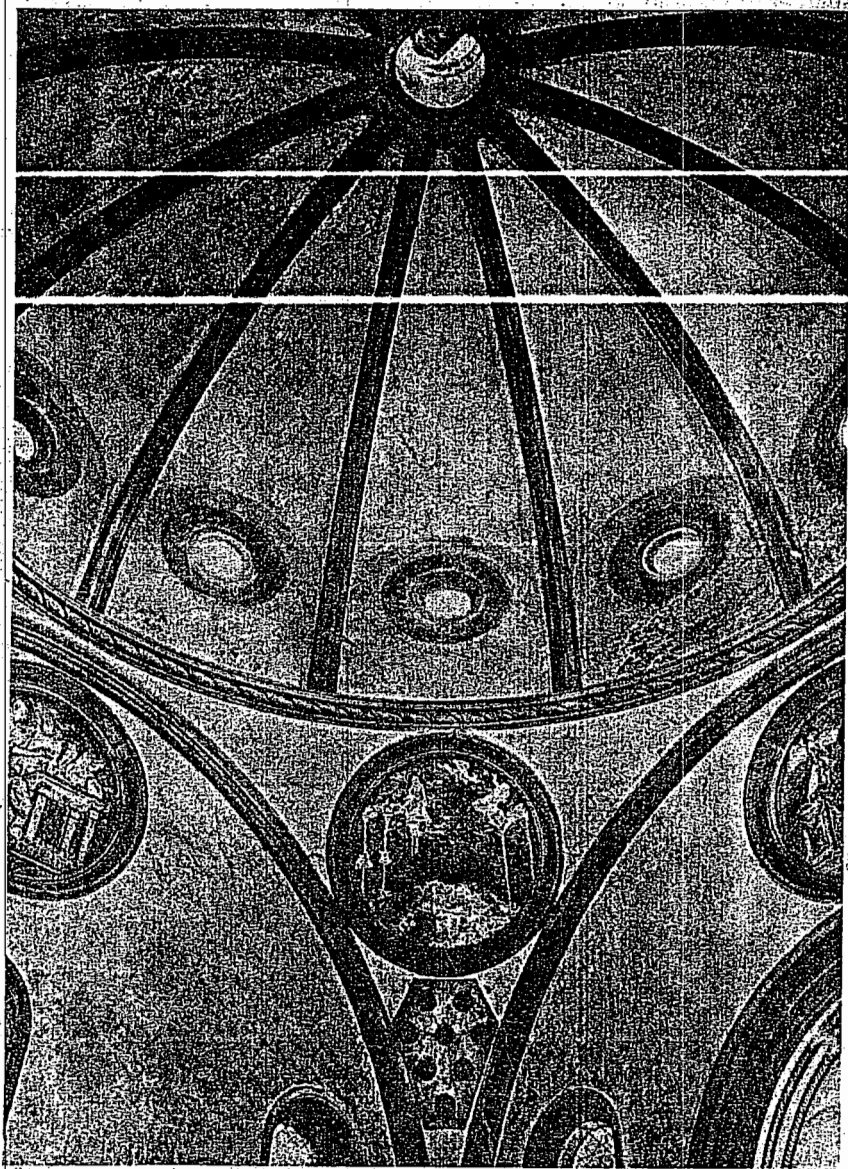
En la cuarta pared, donde se abre el vano profundo de la capilla, el artista se preocupa ante todo de restablecer el plano mediante relaciones

plásticas de entrantes y salientes: se quiere por tanto demostrar la equivalencia entre una pura indicación gráfica del espacio sobre la superficie y su desarrollo en una articulada estructura plástica, en una calculada relación de lleno y vacío. Dando al vano mayor y al menor (la capilla con el altar) el mismo esquema cúbico y la misma cubierta en casquete, y ligándolas fuertemente por medio del friso continuo, el arquitecto demuestra de pronto que ambas unidades espaciales son teóricamente iguales y que su diferencia, puramente cuantitativa, depende de una hipotética «distancia»: por tanto que su vinculación debe proceder necesariamente de la perspectiva. La «distancia» es aquella que se compendia en el modelado vigoroso y escueto

47. Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo.

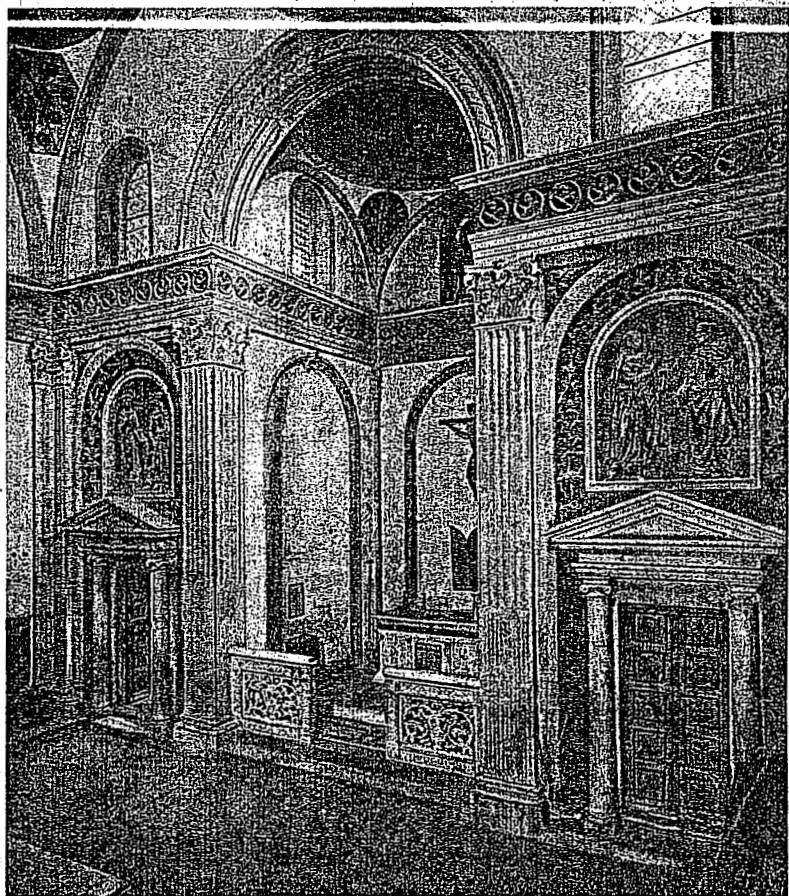


48: Bóveda y pechinas de la Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo.

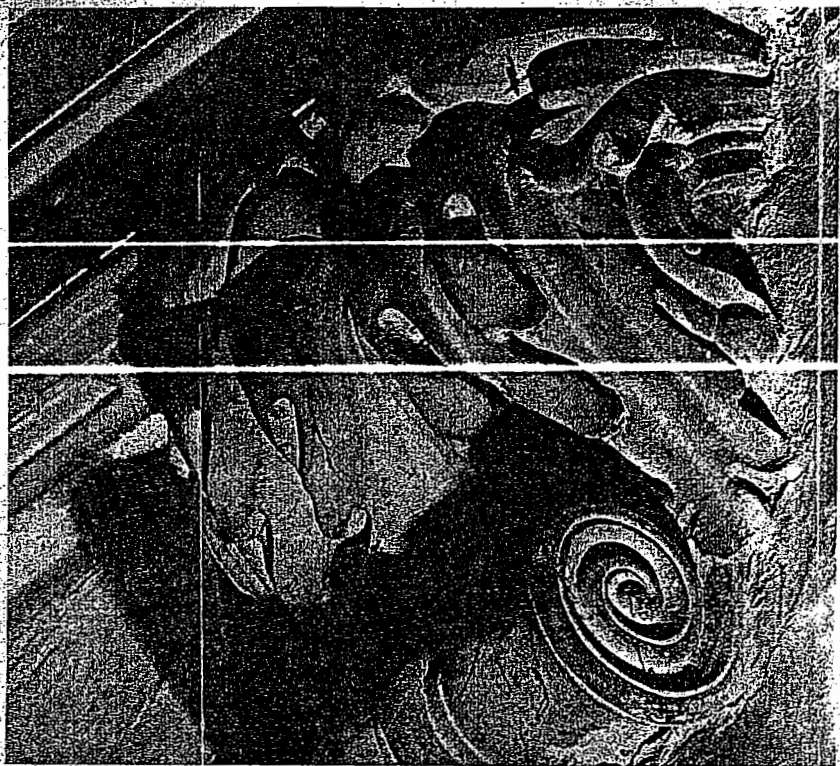


de los miembros: las molduras del arco, la esquina neta de la pilastra en ángulo, la balaustrada.

La efectiva profundidad de la capilla se corresponde con la acentuación plástica de los dos breves tramos de pared situados a los lados de la arcada en los que, entre la poderosa urdimbre de las pilastras acanaladas y del friso, se encajan nichos «achataados» a cuya profundidad, sugerida tan solo por los breves biseles perspectivos, se contrapone el potente vuelo de los tímpanos y de las columnas de las puertas. El valor resultante de esta relación es, una vez más el plano: pero ahora un plano bien distinto, y en



49. Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo.



50. Escarcela de la Sacristía vieja: Florencia, San Lorenzo.

cualquier caso liberado de la superficie, obtenido por compensación de llenos y vacíos, pensado como «medio proporcional» entre dos términos opuestos. Así se explica que los miembros adquieran ahora una importancia esencial y que su calidad plástica (que es por otra parte la calidad del ornamento) de auténtico «esqueleto» constructivo derive directamente de una razón espacial o perspectiva.

Debido precisamente a que el vano de la capilla está pensado como un espacio *lejano* o de fondo, situado más allá del diafragma del «plano» o, si se prefiere, como una sucesiva «interrupción» más próxima al horizonte, interviene en él un elemento atmosférico, que en el vano mayor queda excluido a causa de la exacta coincidencia del plano y de la superficie. Las ligeras concavidades de los nichos, en las paredes de la capilla, tienen de hecho una función compleja: dilatan la superficie de las paredes compen-

sando su menor extensión con la tenue modulación del claroscuro, sugieren el desarrollo del espacio «en cruz», es decir, a lo largo de las ortogonales, y establecen un empalme no sólo gráfico sino también plástico entre las paredes y la pequeña cúpula; recogen y desarrollan el tema de los nichos «achataados» de las paredes frontales, poniendo en evidencia el canto de la pilastra que marca el confin entre los dos volúmenes o «cubos» perspectivos de la sacristía y de la capilla.

Es fácil observar cómo, en la sacristía de San Lorenzo, afloran ya lo que serán los motivos esenciales de la ulterior investigación plástica de Brunelleschi: la correlación perspectiva de los dos vanos reaparecerá, de un modo más complejo, en la capilla Pazzi; el tema plástico de los nichos alcanzará su pleno desarrollo en Santo Spirito. La perspectiva, nacida como principio de distribución proporcional de los elementos constructivos, se convierte ahora en el principio de una interna estructuralidad o espacialidad de la forma arquitectónica.

La decisión de construir en el populoso barrio de Oltrarno una gran iglesia, en sustitución de la que existía desde mediados del Duecento y que era ya insuficiente para las necesidades del culto, se tomó en 1428. Sin embargo parece probable que sólo después de su retorno de Ferrara y Mantua, es decir, no antes de 1432, redactara Brunelleschi el proyecto de la construcción, la cual no comenzará hasta el 44. Filippo murió dos años después y a su proyecto se aportaron variantes cuya historia ha sido reconstruida por Fabriczy, Botto y Salmi. Observando las divergencias entre la construcción «por planos» de la iglesia de San Lorenzo y la construcción fuertemente articulada de Santo Spirito, Heydenreich ha supuesto que esta última sea fruto de una experiencia «romana» y que por lo tanto el artista haya estado en Roma sólo entre el 32 y el 34. El resultado de esta experiencia sería precisamente el paso de una arquitectura de superficies (*Wandbauten*) a una arquitectura íntegramente basada en la fuerza de los elementos portantes, entendidos como elementos de construcción espacial. La tesis de Heydenreich (3), aunque muy perspicaz, está en contradicción con las fuentes antiguas y queda desmentida tanto por los estudios recientes de Sanpaulesi y de Crema (4), que han demostrado la presencia de precisos apuntes romanos en la estructura de la cúpula, como impugnada por la propia coherencia del desarrollo estilístico de Filippo; pero, como todas las hipótesis inteligentes, contiene una parte de verdad. Santo Spirito, como la linterna de la cúpula contemporánea a ella, marca el inicio de una fase plenamente humanista de la arquitectura de Brunelleschi: la búsqueda de

(3). L. H. Heydenreich, *Spätwerke B.S.*, Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml., 1930.

(4). En *Atti del I. Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Florencia, 1938.

51. Interior, Florencia, Santo Spirito.



una clasicidad, no sólo de la estructura, sino también del efecto; puede decirse, incluso, de una auténtica reconstrucción del carácter imponente y monumental de la arquitectura clásica. En la iconografía, Santo Spirito se diferencia de San Lorenzo por la columnata, que se desarrolla a lo largo de todos los lados del crucero y del ábside, y por el diseño de las capillas laterales, reducidas a simples nichos. La relación entre la altura del arco de la nave central y la del arco frontal de la capilla lateral correspondiente, que en San Lorenzo era de 5 a 3, en Santo Spirito es de 1 a 1: por tanto los espacios laterales ya no son distintos ni están graduados por la perspectiva como en sucesivas y paralelas intersecciones de la pirámide visual, sino que están directamente interpenetrados y articulados en los arcos de la nave

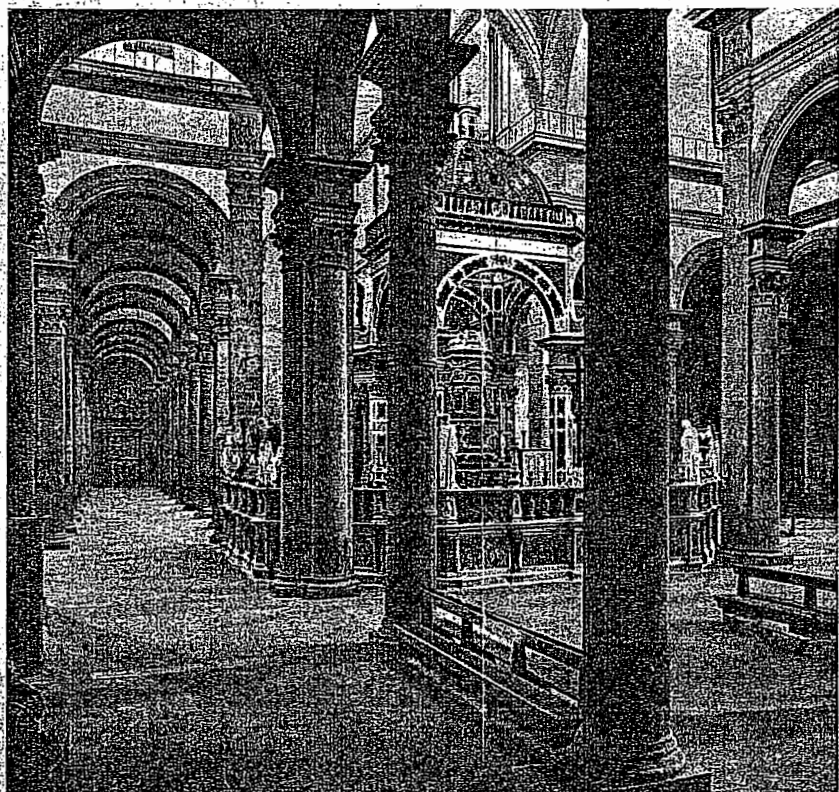
52. Interior. Florencia, Santo Spirito.



mayor. En lugar de la aplanada pilastra acanalada que en San Lorenzo establecía un corte entre las capillas contiguas, tenemos aquí una media columna que enlaza directamente con el modelado de los marcos frontales de las capillas y establece de este modo, no ya una separación o una pausa, sino la máxima aridez plástica de los elementos de unión: su resalte ya no es compensado, sino acentuado por la concavidad de las capillas en nicho. Los arcos transversales de las naves menores y las molduras de los arcos de la nave central toman de este modo una sólida indubitable plástica que reduce prácticamente a cero el desarrollo de las superficies: lo que adquiere valor es, por el contrario, la forma plástica de la columna.

Si en San Lorenzo Brunelleschi, preocupado ante todo por distinguir, cualificar y coordinar proporcionalmente los espacios, había dado a las naves menores y a la mayor distintas y graduadas fuentes luminosas, en Santo

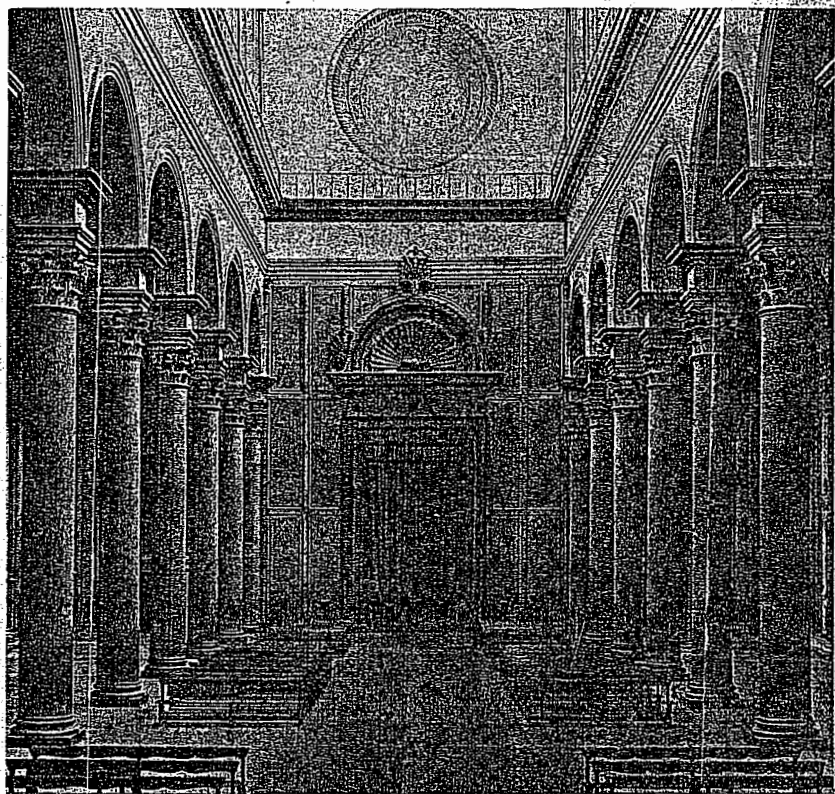
53. Interior. Florencia, Santo Spirito.



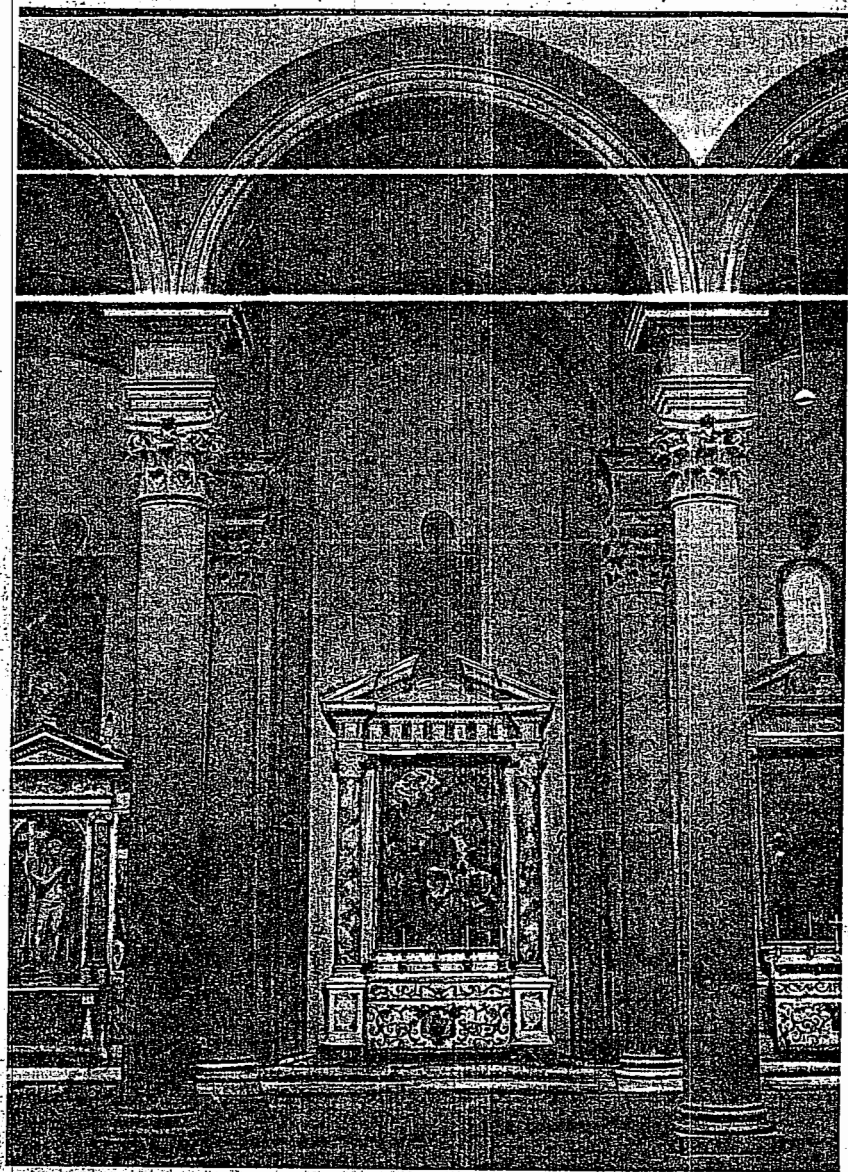
Spirito las naves menores no tienen un foco luminoso propio; precisamente porque forman un único organismo plástico con la nave central. La columna tiene de igual manera una función precisa también en relación a la distribución de la luz: la redondez de su fuste establece el paso de la plena luz de la nave mayor a la penumbra -que no es ya media luz sino auténtica y densa penumbra- de las naves menores. De ahí la mayor fuerza del contraste colorista entre pared y piedra gris y el fuerte resalte de la estructura sobre el plano rojo del pavimento cerámico.

Como organismo plástico autónomo -algo que "ocupa un lugar", diría Alberti- la columna no es ya la pausa métrica entre dos intervalos ni la forma perfecta que expresa el espacio como un módulo ideal, sino que es verdaderamente «hueso» del edificio, miembro ejemplar. En la sólida plasticidad, en la turgente elasticidad del fuste -y obsérvese cómo la aproxima,

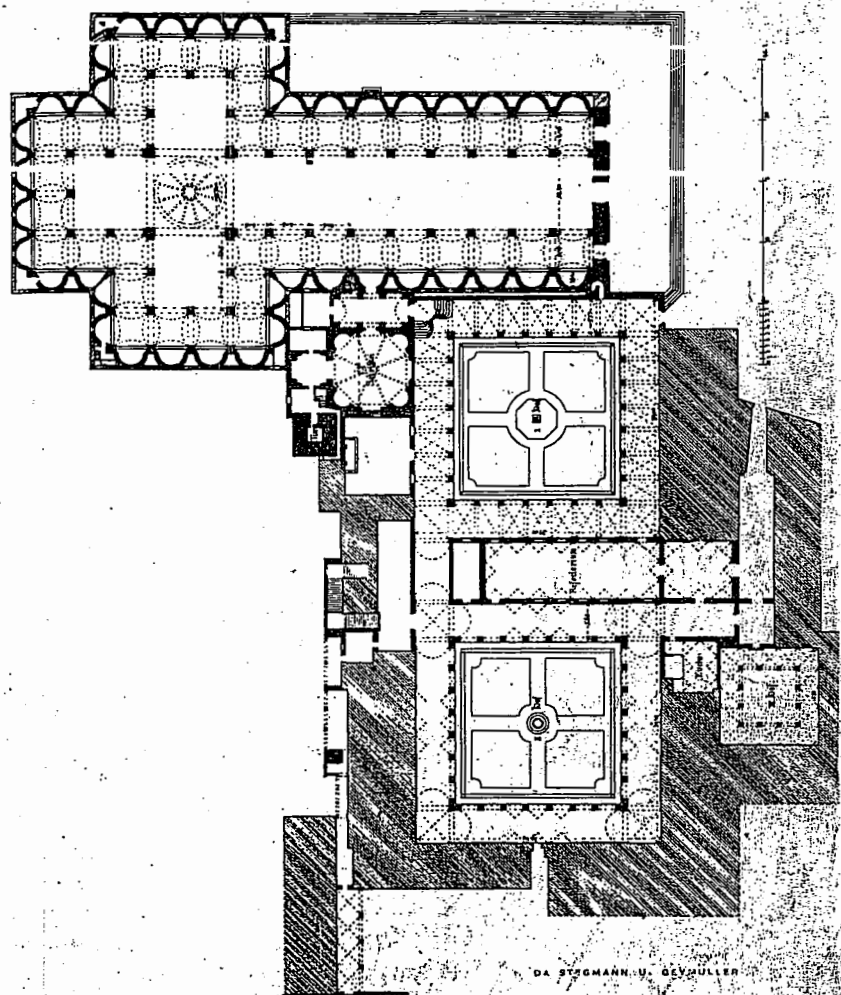
54. Interior visto desde el altar mayor. Florencia, Santo Spirito.



55. Detalle de una nave. Florencia, Santo Spirito.



ción a la iglesia románica de los Santos Apóstoles resulta mucho más eficaz para Santo Spirito que para San Lorenzo— la columna resuelve, de hecho todos los «accidentes» de las fuerzas, distribuyéndolas circular y uniformemente en toda la forma; y, resaltando contra la cavidad profunda de los vanos y los nichos, es el perno de una estructura centralizada, la «figura heroica» que crea el espacio a su alrededor. Y de hecho alcanza la misma



56. Planta de la iglesia. Florencia. Santo Spirito.

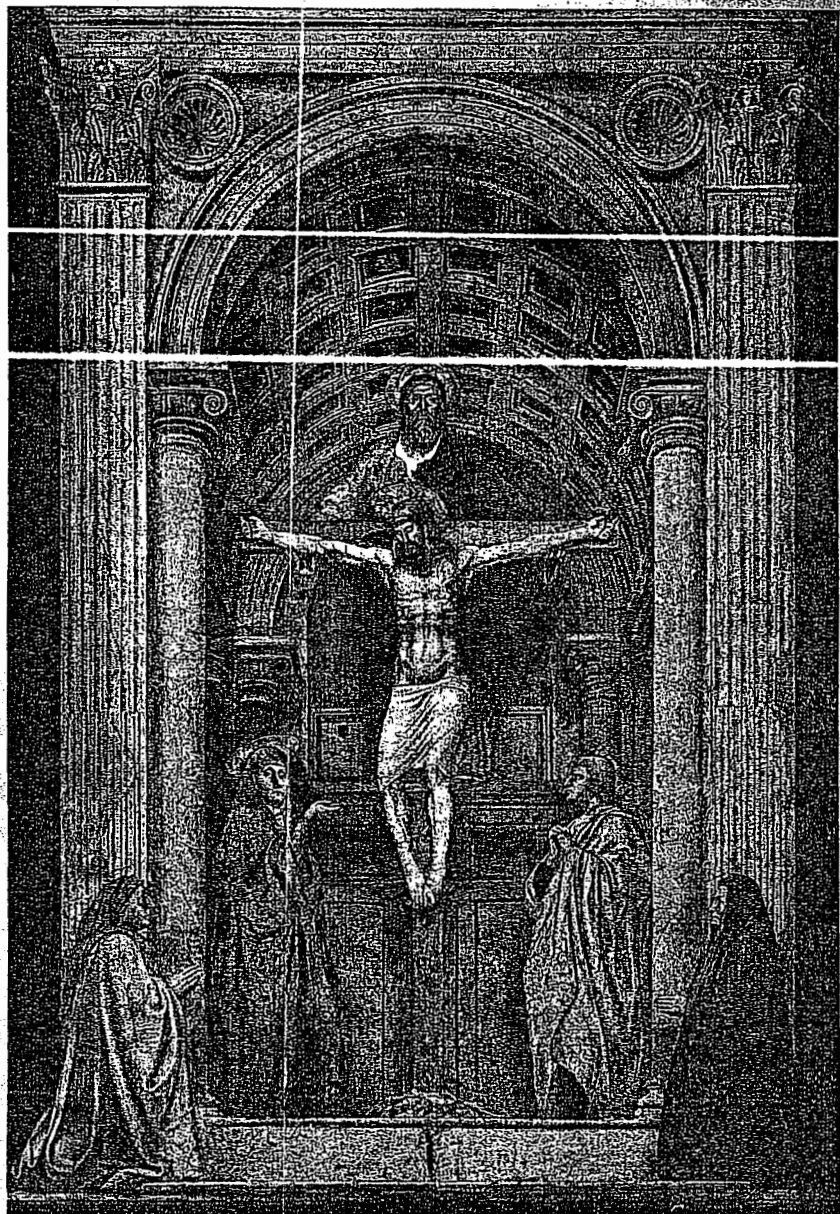
autoridad e importancia y asume la misma determinación plástica y lumínica que la figura humana en la pintura y la escultura que le es contemporánea.

En el crucero, efectivamente, la columna regula la compleja distribución de los espacios; establece un vínculo directo entre los grandes nichos de las capillas y la cúpula se coloca en el centro mismo del espacio, como figura espacial por excelencia. Y si bien es cierto, como Salmi ha puesto de manifiesto (5), que en la interpretación de los dibujos brunelleschianos ha influido el historicismo clásico albertiano, no puede negarse que el dibujo original de esta típica obra «latina» de Brunelleschi debía ya tener un marcado acento clásico. Esto es, precisamente lo que da a la columna la adornada gravedad de la estatua y a la cúpula (o al menos a lo que esta conserva de la idea del maestro) un desarrollo a la vez ágil y naturalista como si fuese un pabellón tenso, sostenido por los clásicos báculos de las nervaduras.

Y no es una coincidencia casual. No muy lejos del área en que empezaba a surgir Santo Spirito había hecho su solemne aparición, en la iglesia del Carmine, Masaccio, y así como más arriba hemos sugerido que el joven pintor, en los años de su formación misteriosa y ciertamente inquieta pudo haber encontrado motivo de meditación en la estructura perspectiva, finalmente realizada, y en los novísimos perfiles plásticos de los modelos brunelleschianos para San Lorenzo, tampoco parece arriesgado suponer que el ya maduro arquitecto pueda haber encontrado más de un argumento de reflexión en el novísimo espacio y, más aún, en la novísima dimensión humana que el joven pintor había plasmado en las paredes del Carmine. Hay un hecho seguro en cualquier caso: para que Alberti, que formaba ya parte del grupo, abriera su grandioso horizonte humanístico, era necesaria la experiencia de Masaccio. Es Masaccio quien transforma los abstractos valores espaciales en concretos valores humanos; y es a partir de estos valores que se empieza a discernir en la arquitectura clásica, en los documentos supervivientes de su grandiosidad, no ya una perfección sino el testimonio vivo de una humanidad ejemplar.

Ciertamente, para encontrar en estas fechas columnas tan cargadas de implícitos significados morales, y digamos por tanto tan «clásicas», como las de Santo Spirito, es necesario ir a buscarlas en una pintura: la Trinidad de Masaccio en Santa María Novella, donde las columnas en efecto son el perno de un espacio construido sobre las ortogonales, como aquel de Brunelleschi, y el Cristo en la cruz se inserta como un módulo, ahora ya más moral que métrico o intelectual, en un espacio «en cruz» cuya planta, si fuese trazada, resultaría muy similar a la de la capilla Barbadori.

(5) M. Salmi en *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Florencia, 1938.



57. La Trinidad, por Masaccio. Florencia, Santa María Novella.

Por tanto, si hubo un pintor en Florencia que desdenara servirse de la perspectiva brunelleschiana como de una cómoda regla para representar "bien y con razón" "casas, llanuras, montañas y pueblos", pero que la entendiese como lo que realmente era, es decir, una nueva construcción del espacio, una dimensión que el hombre consciente de sí y de su propia ascendencia histórica señala como condición del propio obrar histórico, ese pintor fue Masaccio. Pero fue también Masaccio, y nadie más que él, quien mostró a Brunelleschi que la historia lo era de hombres y de hechos, no de teorías, y que el espacio nítido como un cristal que él había diseñado en la estructuralidad geométrica de San Lorenzo era un espacio de puras ideas, un espacio de representación, en el que nunca hubiese podido verificarse una aparición de tanta altura humana como la que milagrosamente se verificaba entre las columnas y los casetones del fresco de Santa María Novella. La nueva experiencia que permite a Filippo pasar de la construcción gráfica por sucesivas intersecciones de planos a la centralidad plástica del espacio o, si se quiere, de un clasicismo puramente ideológico a un clasicismo histórico, no es pues una experiencia romana sino florentina: precisamente la experiencia de la pintura de Masaccio, la misma que resuelve en su profunda moralidad el dualismo inicial entre el planteamiento especulativo de Brunelleschi y el planteamiento realista de Donatello. Es superfluo añadir que esa «centralidad» que sucede a la «proyección» espacial no significa otra cosa que el concebir al hombre en el centro del espacio, actor y no espectador, y al espacio como dimensión de la acción humana, y no como visión.

Tampoco puede sorprendernos el constatar que, en esta concepción más concreta y humanista de la historia, se atenúa el rigor ideológico que, identificando la historia con la teoría, había persuadido a Filippo de que el desarrollo histórico de la arquitectura no había sido, desde la caída del imperio romano, más que un constante «declinar»; y en esa nueva historia, ya no de ideas sino de hechos, encuentran justificación, reaparecen en la «perspectiva» ideal también aquellos valores que, en un primer momento, la perspectiva había excluido. Si las columnatas de Santo Spirito rememoran las de los Santos Apóstoles, las capillas con nichos (y aún más su emergencia al exterior, como preveía el proyecto original) seguramente derivan del duomo de Orvieto y, tal vez, la planimetría general y sobre todo el desarrollo de la columnata en los brazos de la cruz proceden, tal como ha sugerido Salmi, de los ejemplos toscanos del duomo de Pisa y del de Siena.

Las construcciones centrales

En la cúpula de Santa María del Fiore, Brunelleschi resuelve una perspectiva plana en una superficie curva; en San Lorenzo estudia la equivalencia de espacios planteados sobre ejes ortogonales; en la sacristía concluye las investigaciones, ya iniciadas en la capilla Barbadori en Santa Felicità, sobre la cubrición cupular de un espacio cuadrangular; en Santo Spirito desarrolla la columnata a lo largo de todos los brazos de la cruz para empalmar estructuralmente un organismo longitudinal y otro central: en resumen, el problema fundamental de toda su actividad arquitectónica es la búsqueda de una forma que sea la síntesis de dos esquemas constructivos y compositivos clásicos: el esquema longitudinal y el central, la simetría respecto a un eje horizontal y respecto a un eje vertical.

El problema tenía caracteres de necesidad. Brunelleschi es el primero en pensar la arquitectura como espacio, o sea como la manifestación —la única posible— de una ley constructiva interna del universo que sólo puede revelársele al hombre, ya que el hombre está dotado de razón, y dicha ley, que no es otra que la ley divina de la creación (la «divina proporción»), es racional por excelencia. Haciendo arquitectura, el hombre repite el acto creador de Dios (y en esto se basa toda la concepción estética del Renacimiento, que plantea el arte como invención o creación pero, al mismo tiempo, como imitación), y por tanto ejercita la facultad de razón que Dios le ha dado para hacerle semejante a El; y, haciendo arquitectura, crea el espacio (que por eso es constante en su ley, puesto que la causa es una; y cada vez distinto en sus efectos, puesto que las especies son infinitas) que no es más que la naturaleza, tal como es pensada o, mejor aún, representada por la mente racional. Por tanto el espacio no puede ser visto o imaginado porque no preexiste al acto que lo representa; solamente puede ser construido, a través del proceso de diseño que, eliminando la accidentalidad de la materia, reencuentra la universalidad del valor. No pueden por tanto aceptarse a priori diversos modos de representación o construcción del espacio, cuales son precisamente los dos esquemas clásicos longitudinal

y central, o la «*perspectiva centralis*» (que se proyecta sobre un plano) y la «*scaenographia*» (que se proyecta sobre una superficie curva). (1).

Queda por explicar, ciertamente, porqué los antiguos, que eran depositarios de la más alta sabiduría constructiva, mantuvieron separados los dos esquemas, sirviéndose de uno o de otro según el uso al que se destinaba el edificio; esta es precisamente la dificultad que Brunelleschi resuelve en términos que, si estuvieran expresados en conceptos en vez de estarlo en formas, nadie dudaría en reconocer como neoplatónicos. La cuestión, que posee un fundamento religioso, es la misma que, comenzando por Dante, se planteaba a todos los que abrían de nuevo los ojos sobre la grandeza de los antiguos y advertían que la experiencia de aquella historia sería la condición de la nueva moralidad y dignidad del obrar humano. Finalmente: ¿cómo podían los antiguos, que no conocían al verdadero Dios, poseer tanta sabiduría y tanta virtud moral, al extremo de que se les pudiera considerar ejemplares? La respuesta, ya en Dante, nace de un razonamiento histórico: ya que Dios no se había manifestado aún, ellos no podían, obviamente, conocerlo, pero alcanzaron una ciencia y una moral *naturales* tan perfectos que constituían una especie de preparación al advenimiento y la revelación divinas. Si Platón, y él sólo, llega a intuir *speciem quandam nostrae religionis*, eso ocurrió porque tuvo *lucē naturae illustratam*: le faltó pues, como a todos los sabios de la antigüedad, ese último peldaño de perfección y beatitud que es la contemplación de las verdades divinas y eternas, ya que este último estadio se concedió a los hombres sólo a partir de la venida de Cristo. Sólo para un cristiano la razón humana, como reflejo de la mente divina, es mucho más que un medio para clasificar y explicar los fenómenos.

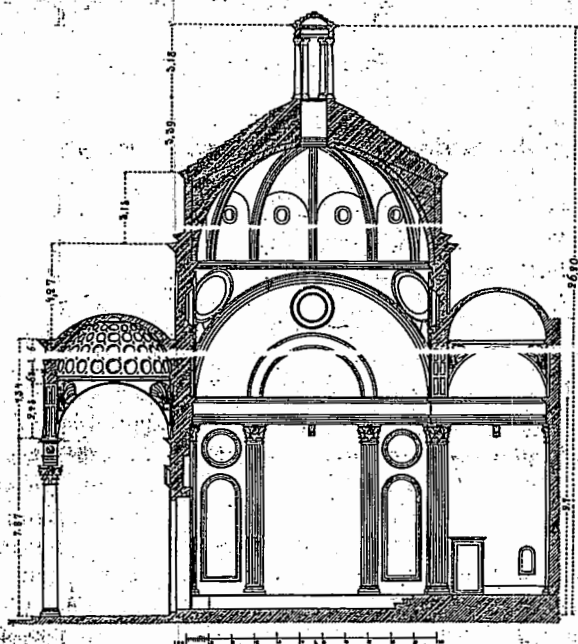
- (1). M. Salimi, *op. cit.*, E. Panofsky (Die Perspektive als symbolische Form-Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25, pp. 258-330) contrapone la *scaenographia* de Vitrubio, que conduce la visión sobre una superficie curva, cóncava, a la perspectiva central, que conduce la visión sobre una superficie plana, distribuyéndola simétricamente con respecto al eje. La *scaenographia* encuentra su forma típica en la construcción redonda (*"omnium linearum ad circini centrum responsus"*), la perspectiva central en la basílica. Por esto en el arte clásico (*"eine reine Körperkunst"*) el espacio se concibe como «agregado». (Vid. E. Cassirer, *Individuo e Cosmo*, Florencia, p. 285); la tesis perspectiva del 400 propone el espacio como homogéneo. La distinción entre *scaenographia* y *prospettiva* corresponde, aproximadamente, a la distinción entre *perspectiva communis* y *artificialis*, que será expuesta en 1505 por Jan Pelerin (Peregrinus Viator) y retomada poco después por Durero (Vid. J. v. Schlosser, *Die Kunsts litteratur*, Viena, 1924, p. 227). La *scaenographia* influencia los criterios estructurales de la arquitectura medieval y especialmente la gótica, ya que da la forma por construida en lugar de por «dibujada» (vid., además de la op. cit. de Panofsky, G. J. Kern, *Die Entwicklung in der europäischen Malerei von der Späntantike etc. in Forschungen u. Fortschritte*, 1937); el desarrollo de la concepción de la perspectiva en Brunelleschi puede, en su conjunto, considerarse una reducción de la *scaenographia* a la *perspectiva centralis*, o de la visión a la idea espacial: de ahí su actitud más abierta, en el período más maduro de su arte, hacia la forma de la tradición gótica.

naturales: es una auténtica actividad creadora. Es justo pues buscar en los antiguos una perdida ciencia de la naturaleza y, si acaso, un ejemplo de dignidad moral y civil; pero, más allá de aquel exhaustivo análisis de los efectos, es preciso profundizar en la causa y ésta no puede ser más que una.

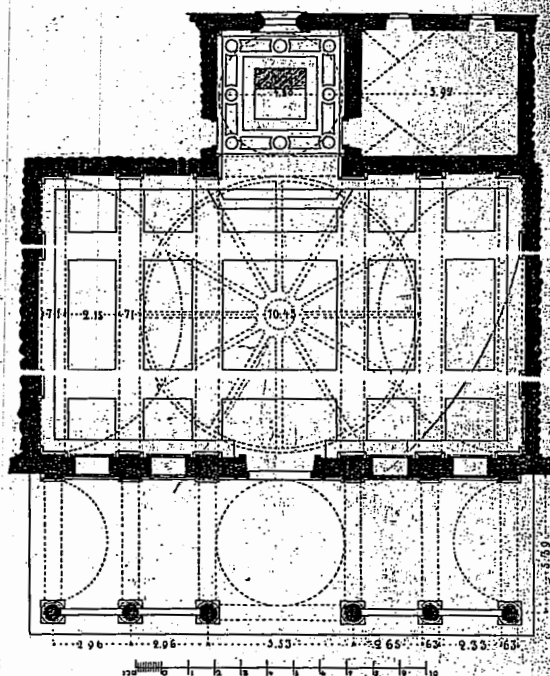
No faltan las pruebas de que este tipo de discusiones estuviesen a la orden del día desde el primer momento de desarrollo del pensamiento humanista, así como no hay dudas sobre los ideales religiosos y civiles de Brunelleschi. Son los de la clase social a que pertenece y de cuyo impulso progresivo es uno de los principales agentes. Filippo es del mismo estrato, pero también del mismo ideario que los grandes «burgueses» florentinos, que un Cosme de Médicis por ejemplo: hombre que, refiriéndose también en esto a la romanidad, identifica la fortuna de su propia familia con la de la comunidad, e incluso de la patria, de la que se siente guía elegido. Ni puede haber duda acerca de los ideales que Filippo ha querido expresar en su arquitectura, que son a la vez expresión del ingenio individual y de la nueva dignidad de aquella *gens* o nación toscana que se considera legítima heredera de Roma y que, uniendo el ideal civil y el religioso, trata de definir el «lugar» de un encuentro ideal de lo humano y lo divino.

Los romanos pues, podían distinguir dos o más esquemas de construcción porque la suya era tan solo arquitectura y no conocimiento del espacio, así como su ciencia era sólo ciencia de la naturaleza y no conocimiento de Dios; pero tal distinción ya no es posible desde el momento en que se piensa el espacio como la esencia misma de la realidad y la ley única de la creación. Sin embargo, es preciso basarse en su antigua sabiduría, la cual representa el máximo nivel de conocimiento de lo real que se puede alcanzar con las fuerzas humanas exclusivamente; y el único paso que puede darse más allá de su «perfección» no puede ser otro que el que ellos no podían dar, porque no poseían la luz de la gracia: la reducción de la dualidad a la unidad, y la invención, por encima de toda distinción o categoría, de una forma única y espacial por excelencia, cuya perfección llevará a Alberti a decir que «no habiendo sido nunca escrita, la hemos sacado del cielo».

Llevando a sus últimas consecuencias las tesis de Heydenreich, nada podría objetarse a que el proceso evolutivo del estilo de Filippo se reduce al paso del esquema longitudinal, o de composición de planos, al esquema central, o construcción plástica del espacio. Pero entonces sería preciso aceptar la tesis tradicional, evidentemente insostenible, de que la cúpula no tiene relación alguna con el arte de Filippo y su desarrollo histórico, y no es sino una admirable exhibición de capacidad técnica; mientras que, por el contrario, resulta evidente que la cúpula constituye, y precisamente como organismo central, el problema-base de toda la arquitectura brunelleschiana. Y quedaría además sin explicar el hecho de que, desde el principio, Bru-

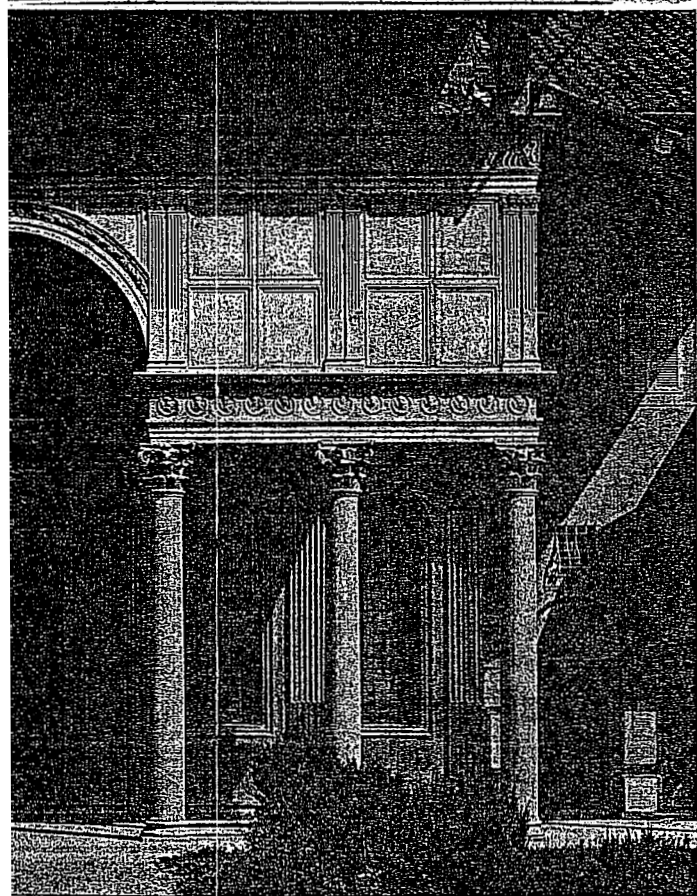
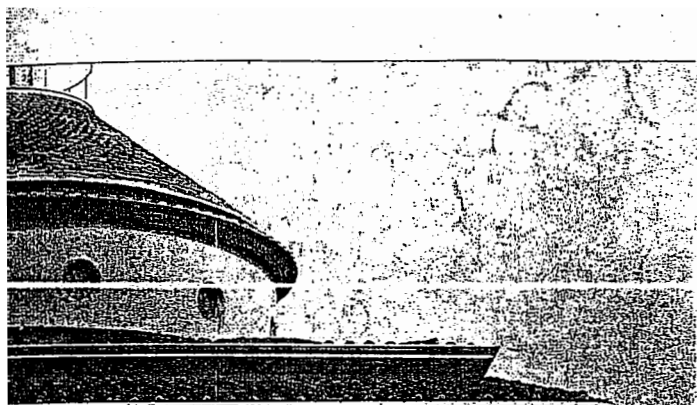


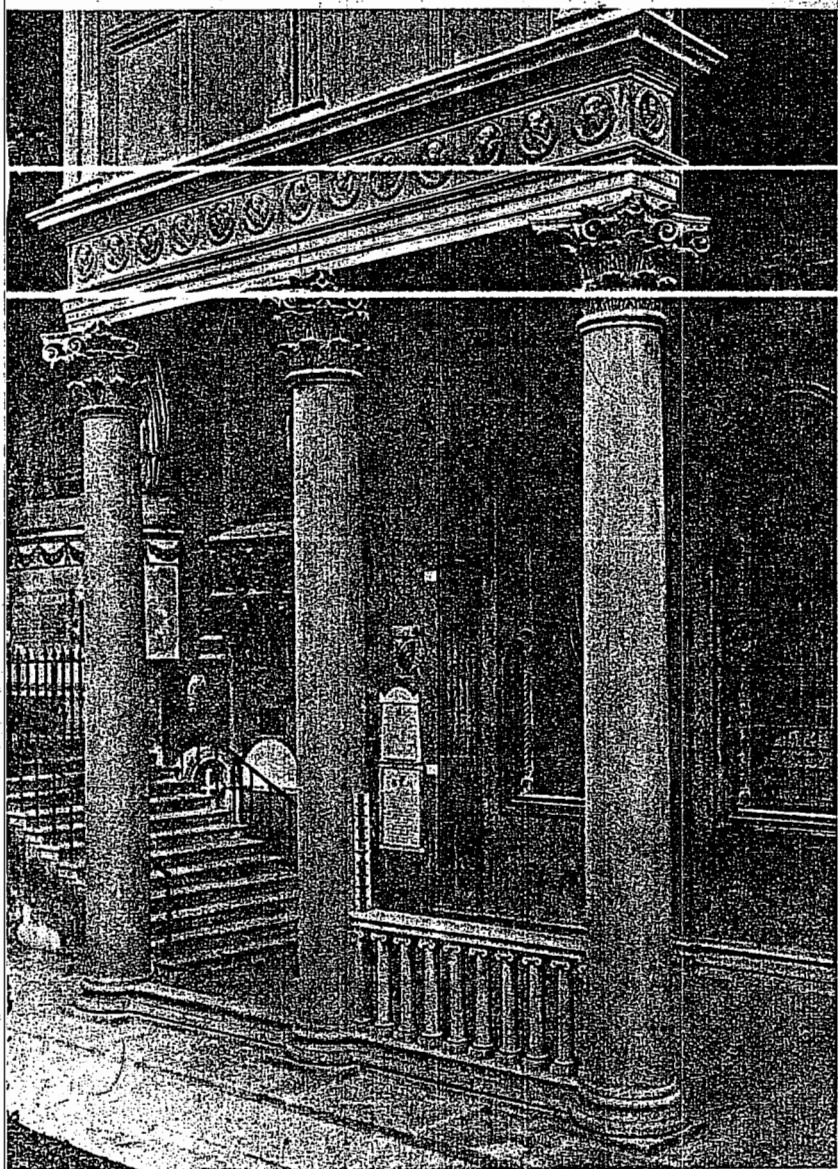
nelleschi buscó una síntesis de las diversas direcciones en la intersección de los planos y el por qué, hasta el final, se obstinó en buscar una longitudinalidad en la centralidad e inversamente. Independientemente de que Brunelleschi poco o nada debía conocer de Vitrubio, es cierto que la «*scænographia*» vitrubiana, a la que tanto se referirá Alberti en su tratado de arquitectura, no debía presentar para él un interés particular. Bastante más «*platónico*» que Alberti, aunque menos experto en las fuentes, Brunelleschi no puede excluir del proceso creativo, en cuanto proceso de pura racionalidad, el momento contemplativo, es decir, el momento en que toda la experiencia converge en un punto, límite metafísico de lo finito y lo infinito. Y que la perspectiva longitudinal, aquella que reduce lo «*máximo*» a lo «*uno*», fuese justamente perspectiva de contemplación debió advertirlo bien pronto Fray Angélico, quien ambientó sus Anunciaciones en logias rigurosamente perspectivas y brunelleschianas, concretando tal vez en esa perspectiva la razón lógica que en la historia enlaza la causa (el pecado de Adán y Eva) al efecto último (el anuncio de la redención próxima).



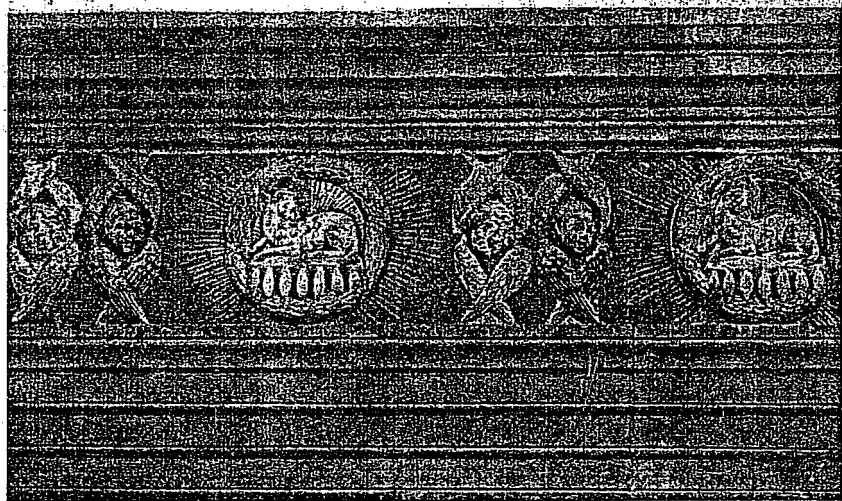
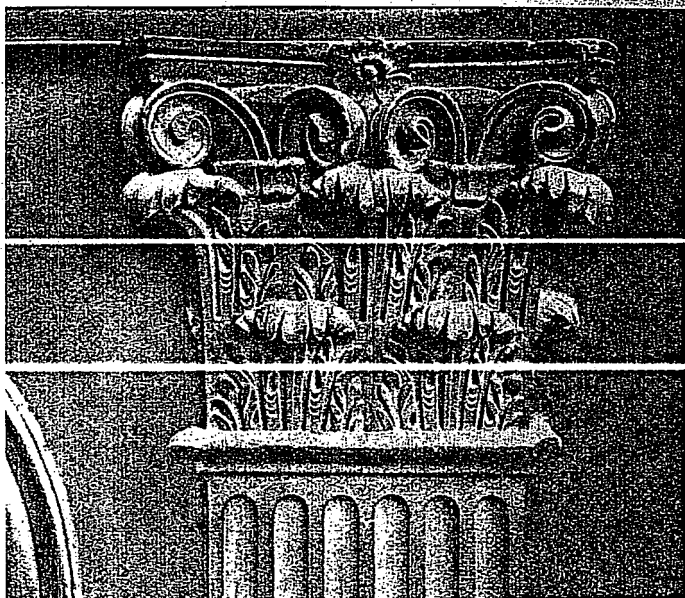
La Capilla Pazzi se inició hacia 1430; poco después de haberse terminado la Sacristía de San Lorenzo; y también en este caso los trabajos fueron a un ritmo muy lento: sólo en 1444 se terminó el interior, y el frente del pórtico, en el que quizá trabajó Michelozzo, quedó incompleto. El esquema del interior es en realidad muy parecido al de la sacristía: una pieza cuadrilátera cubierta por un bajo casquete esférico y con un lado abierto en arco para dar lugar al espacio del altar, que repite la estructura del espacio mayor. La única diferencia, si bien sustancial, es que éste es rectangular y la cúpula se apoya en el cuadrado central, dando lugar a dos cortas alas cubiertas por bóvedas semicilíndricas que dilatan lateralmente el espacio, insinuando casi dos brazos de cruz. Ahora bien, puesto que el perímetro de base es rectangular, ocurre que la porción de las dos partes mayores que se encuentran más allá de la imposta de los grandes arcos, es decir, bajo las bóvedas cilíndricas, pertenecen a la vez a dos «sitios» espaciales diferentes: el de la pared frontal y el de la profundidad lateral. Para compensar lateralmente la profundidad perspectiva del espacio del altar y, en el lado opuesto, las



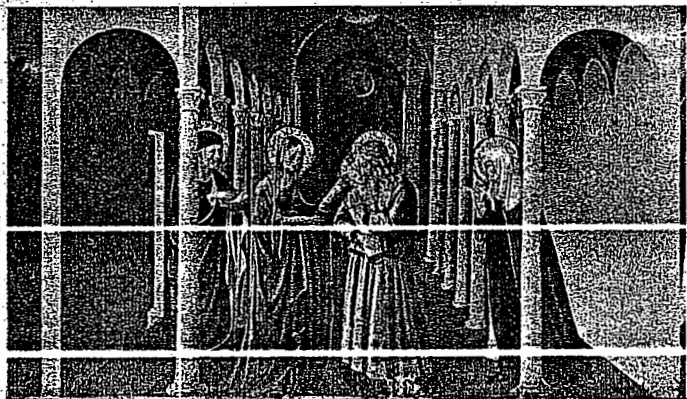




61. Capilla Pazzi, capitel de una pilastra de la fachada.
 Florencia, Santa Croce.



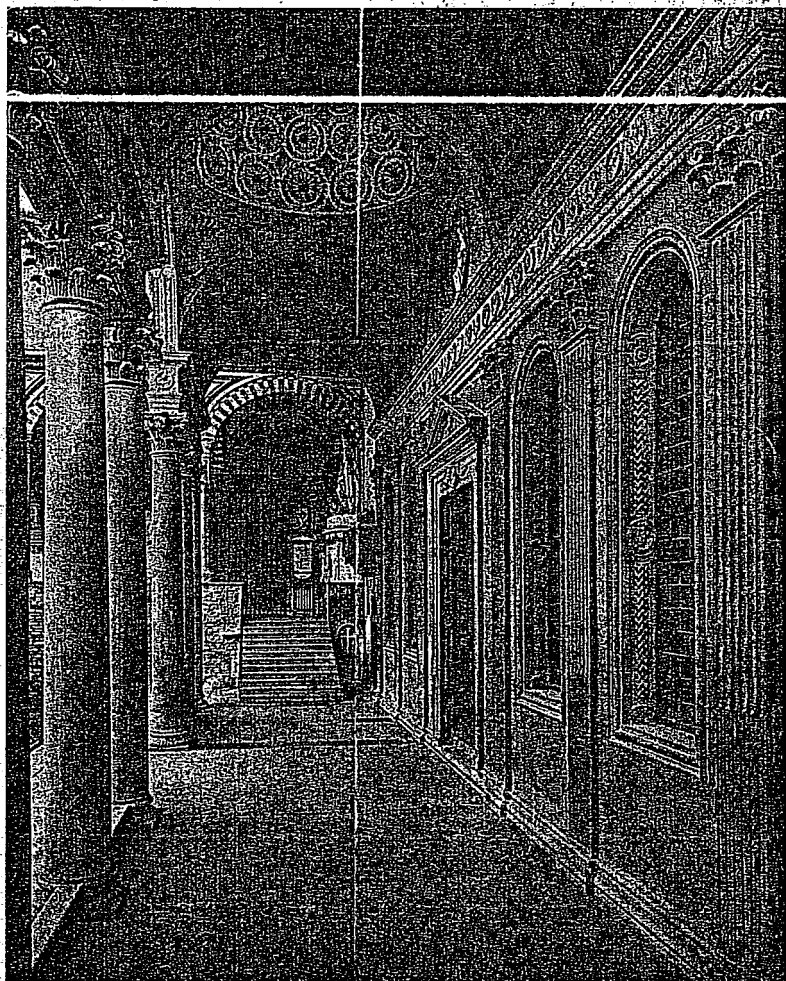
62. Capilla Pazzi, detalle del arquitrabe. Florencia, Santa Croce.



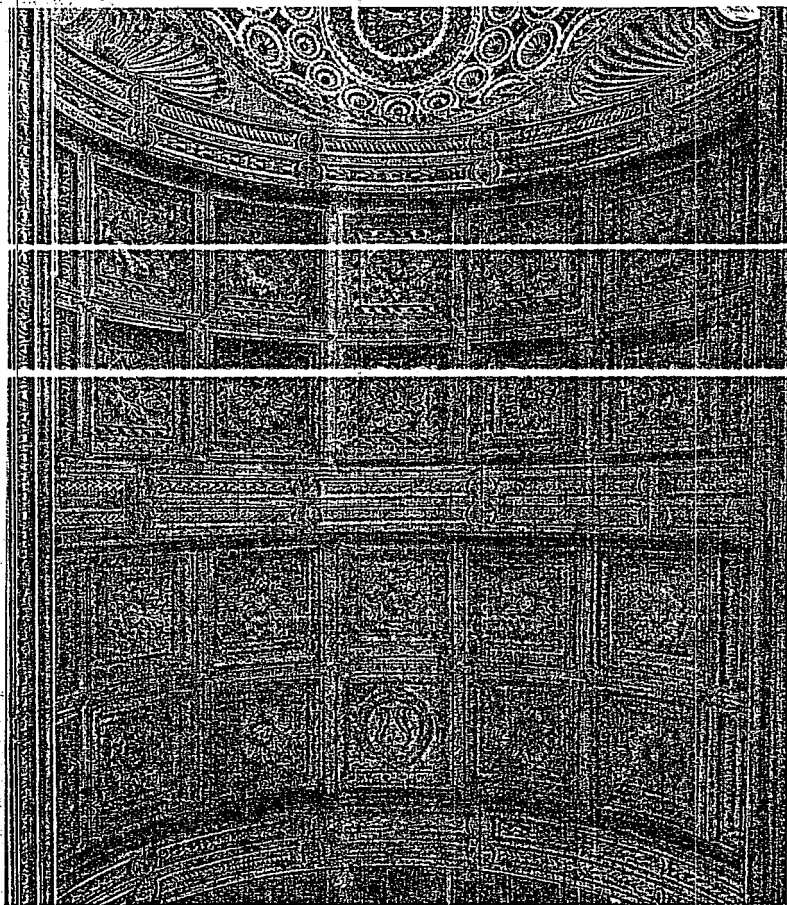
63-64. La Anunciación (detalles), por Fray Angélico. Cortona, Museo.

aberturas de ventanas y puerta, el artista desarrolla aquí, en una profundidad real, el espacio que en la Sacristía de San Lorenzo se había limitado a inscribir gráficamente sobre las superficies; es decir, lleva la intersección al propio interior de la construcción y precisamente sobre el plano de los grandes arcos terminales que forman un cuadrado en el rectángulo. El comienzo de la intersección, que en la Sacristía era indicado solamente por las pilastras angulares, se manifiesta aquí de un modo todavía más claro en el mismo elemento: donde la pilastra de la pared mayor corta netamente a la de la pared menor, sugiriendo casi una prolongación de la estructura

más allá de la esquina. La misma solución se observa en el espacio del altar, donde de las pilastras de fondo, casi enteramente «comidas» por la superficie, no emerge más que un sutil perfil y dos rizos del capitel. Sobre las dos paredes laterales se repite la misma estructura que encuadra en la pared del fondo el espacio del altar; es decir, en cada una de esas paredes se inscribe, mediante la relación con el plano del arco de la pequeña capilla,



65. Capilla Pazzi, pórtico. Florencia, Santa Croce.



66. Capilla Pazzi, bóveda del pórtico (detalle). Florencia, Santa Croce.

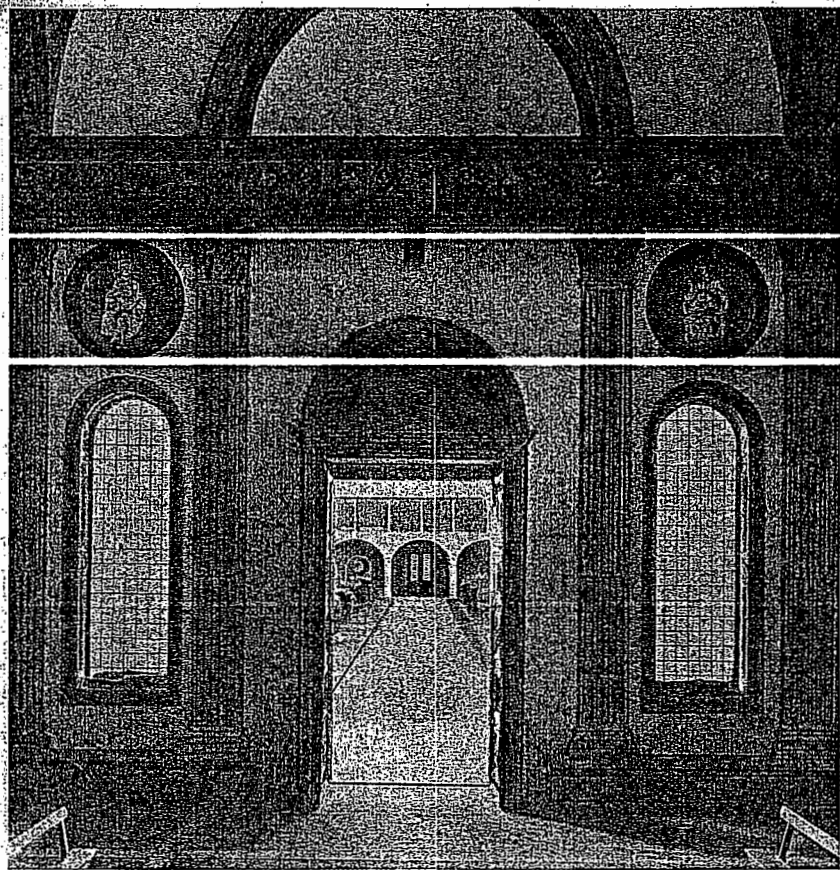
la misma cantidad espacial: el cubo ideal de la perspectiva. Además, todo el entramado de piedra se asienta sobre un escalón, de manera que aparezca claro, también a través de la oposición colorista de blanco y negro, que la pared debe ser pensada más allá de esa estructura como una profundidad ilimitada que la solidez de los miembros, de los «huesos» de piedra gris, produce e inscribe sobre el plano, llevándole así a la máxima intensidad luminosa, al blanco puro. En la perfecta, modular proporcionalidad del espacio (éste es en efecto el primer ejemplo de aplicación integral; a toda

67. Capilla Pazzi, adornos de ventanas (detalles). Florencia, Santi Croce.



La estructura, de la sección áurea, o sea de la relación por la que una parte es a la otra lo que ésta es al todo) no pueden darse «accidentes» que detengan la difusión de la luz o den lugar a alternativas de sombra: esta luz, ya no física sino espacial, es absoluta como el propio espacio y, naciendo con la forma, no puede incidir en la forma.

En una geometría espacial tan pura, cada elemento formal posee una configuración geométrica y cada figura geométrica un absoluto, y por tanto inmutable, valor de espacio: tan sólo un obtuso empirismo puede presuponer

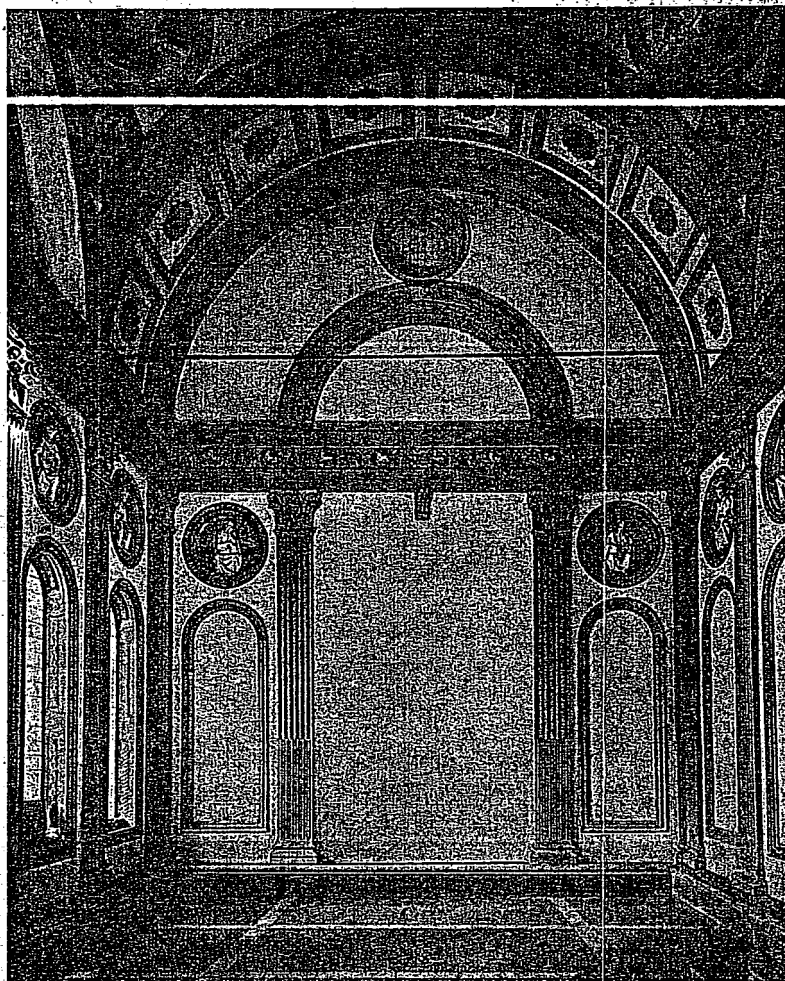


68. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce.

que una figura sólida tenga mayor contenido espacial que una figura plana. El espacio, como concepto puro, no se manifiesta en la «capacidad» de la figura sino en su geométricidad; y así como el gran arco frontal del espacio del altar se reproduce sobre las paredes laterales, pero reducido a mera indicación estructural, así también las aberturas de las ventanas de la pared frontal se reproducen, aunque como puros contornos, sobre las otras superficies. Lo que por otra parte sirve para demostrar que, en un espacio perfectamente proporcionado, y por tanto perfectamente geométrico, a situaciones iguales no pueden corresponder más que figuras iguales; y aún que, en un

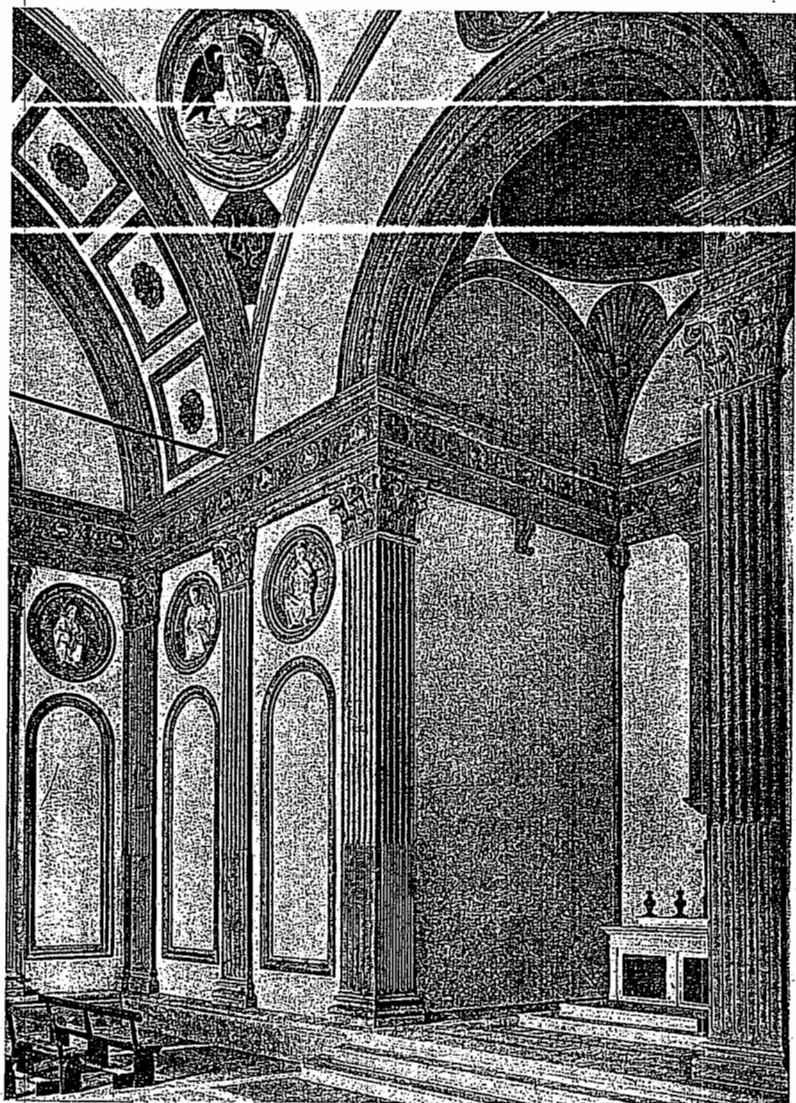
espacio tal, las propias formas, llevadas a aquel absoluto valor métrico que no admite «accidentes», tienden a repetirse ilimitadamente.

La Capilla Pazzi es la única arquitectura de Brunelleschi que posee una fachada, aunque inconclusa y tal vez no del todo fiel al proyecto original. Esta fachada nos permite valorar cómo entendía el artista la relación entre interior y exterior del edificio: una relación a la que debía atribuir gran



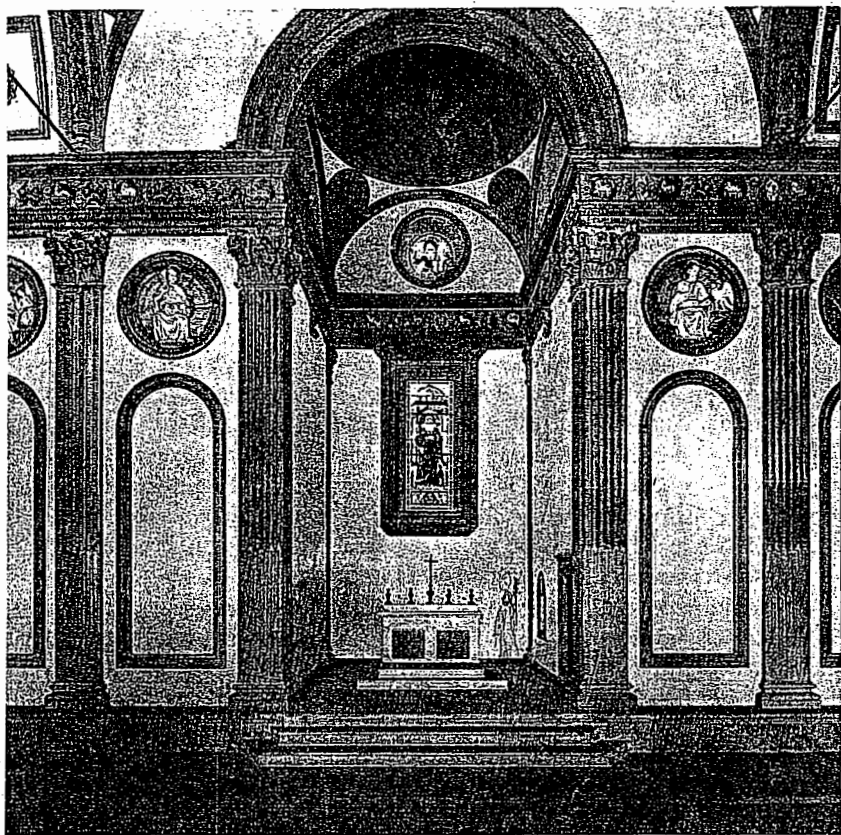
69. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce.

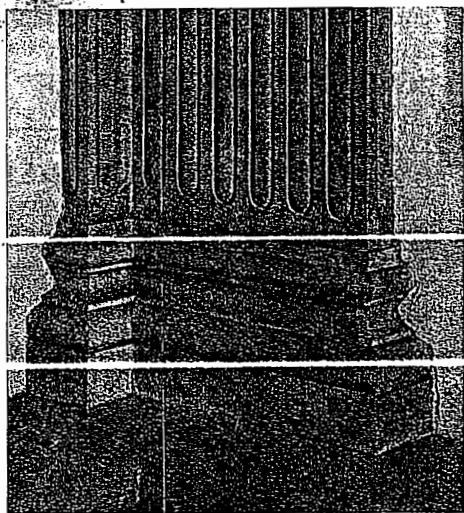
70. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce.



importancia, como se deduce de que, cuando se realizaba Santo Spirito, sus seguidores se emplearon a fondo para que fuese conservada la invención original, que preveía en fachada cuatro puertas y por tanto una correlación más abierta entre espacios internos y externos. En la Capilla Pazzi las aberturas son cinco y tan grandes que ocupan casi por entero el corto frente, hasta reducirlo a poco más que un diafragma luminoso entre capilla y pórtico y transformarlo en un gran foco de luz frontal. El pórtico es parte de la estructura perspectiva, ya que los «rayos» perspectivos que se inician en la pared de fondo del espacio del altar pasan por los vacíos de las ventanas y concluyen en la fachada del pórtico: de modo que ésta, así como el frente

71. Capilla Pazzi, interior, Florencia, Santa Croce.



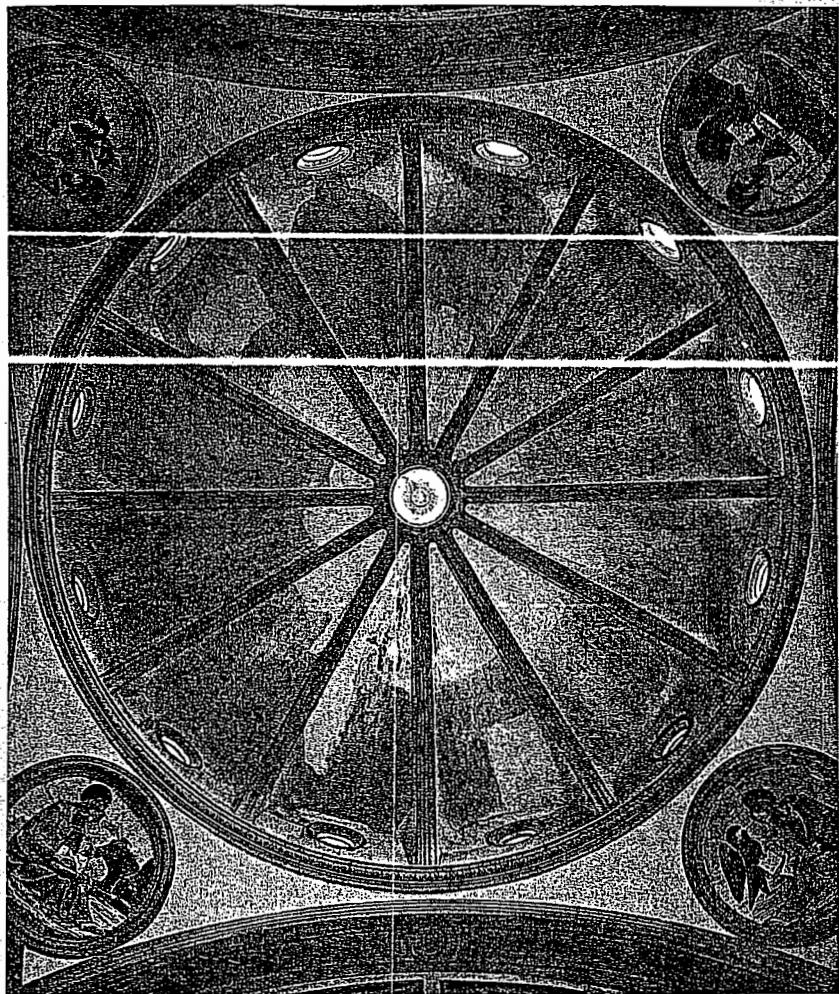


72. Capilla Pazzi, detalle de un ángulo. Florencia, Santa Croce.

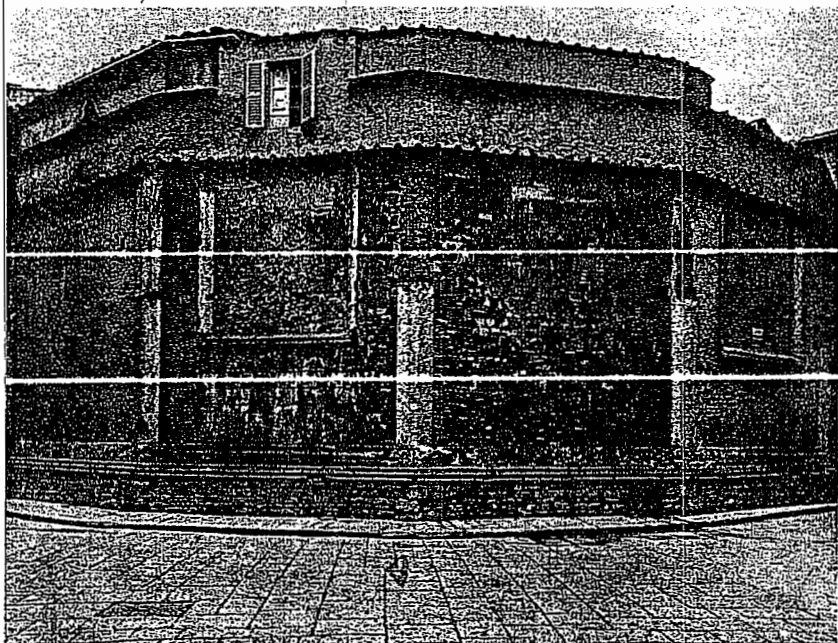
73. Capilla Pazzi, interior de la cúpula. Florencia, Santa Croce.

de la capilla y la pared del fondo son, rigurosamente, otras tantas «intersecciones» de la pirámide visual. Pero así como en el interior el artista ha procurado evitar que los planos, meros «lugares» geométricos, coincidiesen con las superficies, así también ha evitado en el exterior hacer coincidir el plano perspectivo tanto con el frente de la capilla como con el del pórtico; y lo ha definido idealmente en el término medio entre la acentuada luminosidad de aquella y la media luz de ésta. Las ornamentadas bóvedas cilíndricas y la pequeña cúpula del pórtico acogen efectivamente en lo alto una zona de penumbra que filtra los rayos luminosos y hace así que por las ventanas penetre en el interior una luz alta y uniforme, sin violencia de rayo ni proyección de sombras. Por esto los vínculos estructurales entre la capilla y el pórtico están estudiadamente aflojados y la fachada, desligada de la estructura, tiene el valor de pantalla o encuadre perspectivo.

El que además el frente del pórtico esté en esa situación de ante-plano, lo demuestra también el hecho de que en él desaparece la dicromía del interior, se elimina toda moldura, y los elementos se vuelven diáfanos como si fueran traspasados por la luz. También este frente está ordenado según la relación «áurea» que regula todas las relaciones métricas del interior; y, en su conjunto, no es más que el resultado de una proyección sobre el plano de las subdivisiones espaciales internas: el arco central está sobre el eje del arco del vano del altar, los intercolumnios corresponden a la abertura



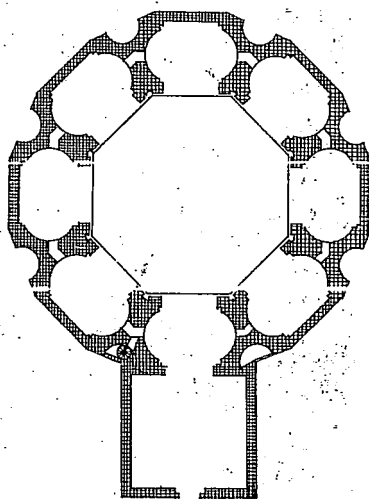
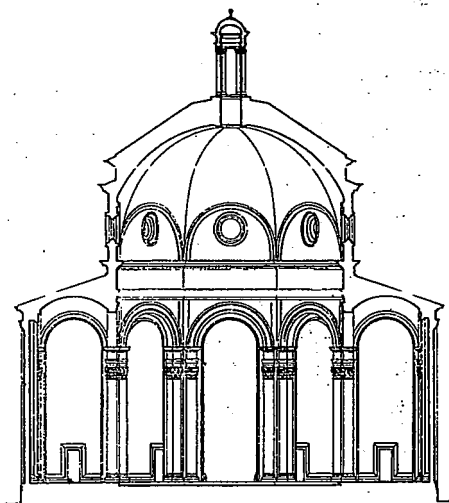
de las ventanas, el arquitrabe al friso que corre a lo largo de todas las paredes. Alberti explicará: "toda visión de conjunto de un cuerpo forma una pirámide de tanta menor gravedad cuantas más superficies se vean en esa visión"; y aquí efectivamente, en este ante-plano luminoso, las figuras que manifiestan su proyección de espacios interiores no pueden sino acercarse unas a otras, pero sin articularse o construirse. Los recuadros geomé-



74. Santa María degli Angeli, Florencia.

tricos están separados, en efecto, no por una sino por dos pequeñas pilastras acanaladas distintas y contiguas, y la propia moldura del arco no baja hasta la imposta para no introducir, en esa pantalla luminosa y plenamente inmaterial, ni un solo indicio del «peso» de la materia. La función de esta fachada es extraordinariamente delicada: extendida entre el espacio perspectivo del edificio y el espacio abierto y luminoso del claustro de Santa Croce participa del uno y del otro, no sólo formando una sensibilísima superficie de contacto sino poniéndose entre ambas como un medio proporcional que fija su equivalencia y justifica la trasposición del primero, ilimitado, dentro de los límites geométricos del segundo. Como si «se tratase de vidrio diáfano», esa pared posee el valor de la «ventana abierta» de la que hablará Alberti: no es aún el «primer plano» del cuadro, sino el velo inmaterial que separa el espacio empírico del espacio representado. Es pues precisamente en esta pared donde la luz física se transforma en luz «espacial». No hay duda que la decoración en recuadros proviene, aunque a través de una sutilísima elaboración, de las taraceas geométricas de las

75. Sección (según el dibujo de Giuliano de Sangallo). Florencia, Santa María degli Angeli.



76. Planta (según el dibujo de Giuliano da Sangallo). Florencia, Santa María degli Angeli.

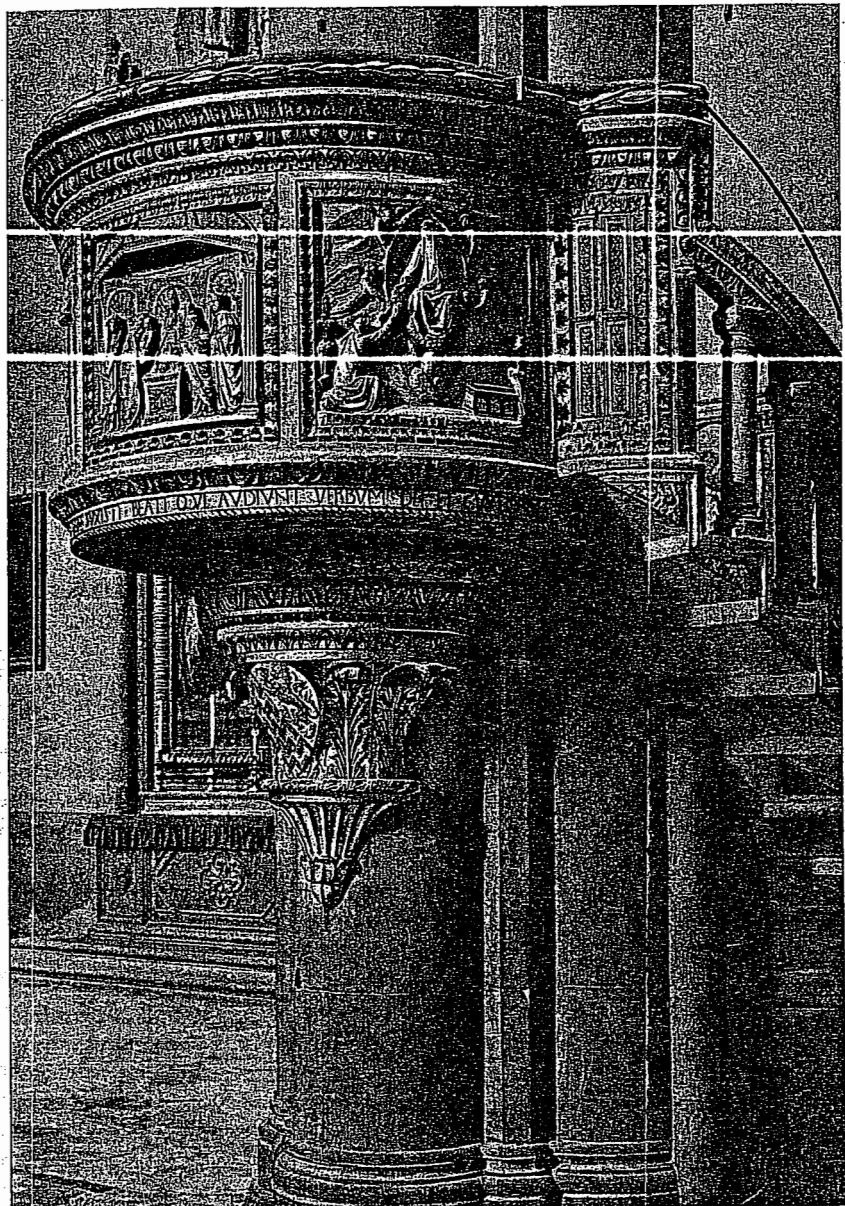
iglesias románicas toscanas, así como también la dicromía recurrente de casi todas las obras brunelleschianas. Aquellas taraceas reflejaban la necesidad de trasladar sobre la superficie, y de resolver con una pura delineación cromática, la nueva estructuralidad lombarda. Pero aquí, tratándose de planos y no de superficies, los elementos cromáticos se transforman en tenues elementos plásticos: dentro de los recuadros, pequeñas molduras perspectivas marcan un ligero retranqueo, sólo lo bastante para sugerir que esa superficie no está hecha de materia por más nítida y resplandeciente que sea, sino que es proyección de profundidad, «intersección», pura entidad geométrica; y las pequeñas pilastras una junto a otra y, más arriba, el friso afiligranado crean una tenue pero frecuente vibración de luz, casi un imperceptible temblor luminoso, sólo lo bastante para que el plano se transforme de pantalla en fuente o generador de luz. Una vez más debemos constatar cómo la luz, no física sino intelectual, de Piero, esa luz que se identifica con la forma y es casi el signo sensible de su perfección, nace también de la «divina proporción» brunelleschiana.

El siguiente desarrollo de lo que podemos denominar esquema longitudinal centralizado de la Capilla Pazzi es una auténtica construcción central de planta octogonal: la inacabada Rotonda degli Angeli. El proyecto preveía una construcción sobre pilares con capillas radiales (2): se trata pues de un edificio "todo él al modo antiguo, por dentro y por fuera", es decir, de un explícito intento de reconstrucción de los edificios circulares clásicos, de una obra de indudable carácter humanista, o mejor, al igual que Santo Spirito, de una típica obra «latina» de Brunelleschi. Lo poco que queda de ella y los dibujos de Giuliano da Sangallo permiten al menos establecer cual fue uno de los aspectos esenciales del problema que el artista se planteó. Es un esquema típicamente central de eje vertical y simetría radial; sin embargo la pared de fondo de las capillas es plana, mientras que las paredes laterales están ahuecadas en forma de nicho. Si Brunelleschi hubiera imaginado el edificio conforme al esquema escogido, y por tanto como un sistema plástico de cavidades menores coordinadas con el espacio mayor y con la cúpula, lógicamente habría desarrollado en cavidad, con nichos, las paredes del fondo de las capillas. Ya que esas paredes son planas, el punto de fuga caerá siempre sobre el plano y el eje de visión será necesariamente el eje longitudinal; más exactamente, existirán ocho ejes de visión que se intersecan en el centro, y por lo tanto tendremos, como en la cúpula y sobre todo en la linterna, un desarrollo de perspectiva plana sobre una superficie curva.

La Rotonda degli Angeli es aproximadamente contemporánea de Santo Spirito, que presenta la solución equivalente e inversa, ya que no sólo las paredes del fondo de las capillas laterales, sino las propias capillas están resueltas en forma de nicho (3). Por tanto es fácil concluir: en Santo Spirito las capillas laterales tienen la pared cóncava porque la construcción es de esquema longitudinal; en la Rotonda degli Angeli las capillas radiales tienen la pared del fondo plana porque el esquema de la construcción es central. Y ya que, tanto en un caso como en otro, dichas soluciones contradicen lo que debería ser la condición de visión inherente a ambos esquemas, se concluye que Brunelleschi ha querido insertar en el esquema longitudinal un tipo de visión propio del esquema central e, inversamente, en el esquema central un tipo de visión propio del esquema longitudinal: o lo que es lo mismo, se ha propuesto alcanzar un absoluto sincretismo de los dos esquemas. Que es lo que queríamos demostrar.

(2). G. Marchini en *Atti del I Congresso Naz. di Storia dell'Arch.*, 1938, p. 147.

(3). En la primera idea de Brunelleschi, la iglesia de Santo Spirito tenía una orientación opuesta a la actual: la fachada debía erigirse en una plaza abierta hacia el Arno. Véase M. Salmi en *Atti del I Congresso Naz. di Storia dell'Arch.*, 1938, p. 160.



77: F. Brunelleschi y L. Cavalcanti, púlpito. Florencia, Santa María Novella.



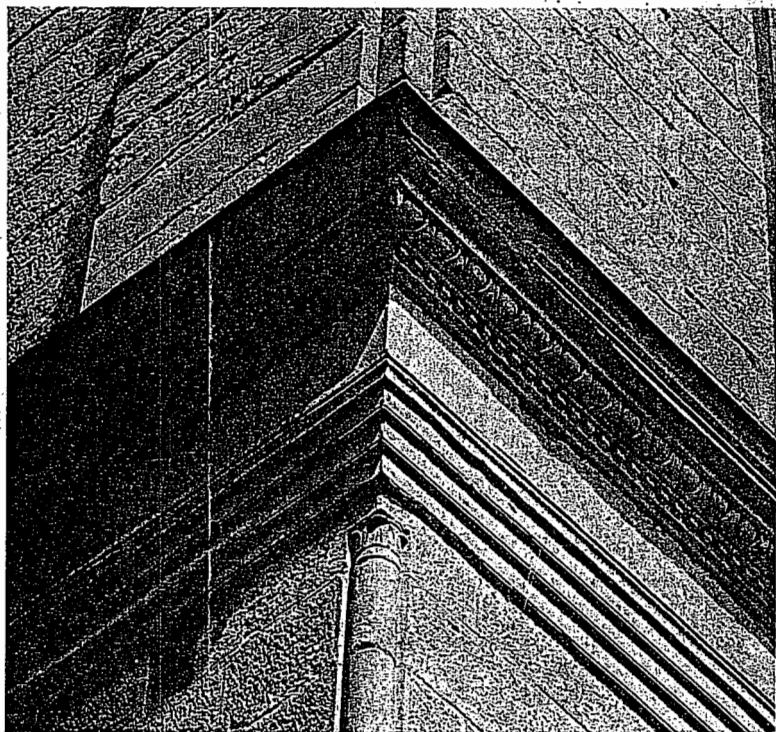
78. Exterior (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa.

había experimentado en el curso del Trecento una profunda transformación: se había atenuado el peso y la aspereza de los paramentos, se habían ampliado y alineado rítmicamente las aberturas, mientras que la ligereza y elegancia de las decoraciones intervenían modulando el paso de los llenos a los vacíos. El «dato» del que parte Brunelleschi es precisamente ese gusto por una gradación pictórica ilimitada entre lleno y vacío, del que son ejemplo los grandes arcos de medio punto de Orsammichele o del Camposanto de Pisa, «rellenados» por sutiles calados ornamentales a fin de difuminar de un modo colorista la antítesis de los valores según el principio rítmico, gráfico y colorista propio de la pintura de la época.

La solución brunelleschiana de las fachadas del palacio de Parte Güelfa se remonta indudablemente a aquellos ejemplos y trata de determinar, en la relación entre vacíos y llenos, un «medio» espacial que reanude y simplifique esa sucesión cromática ilimitada y resuelva la gradación espacial en el límite, espacialmente neutro, del plano: es el equivalente, en arquitectura, del «gris» plateado que se convertirá, en pocos años, en el tono dominante de la pintura florentina. En el palacio de Parte Güelfa la inter-

vención de Brunelleschi se limita evidentemente a la segunda planta, que corresponde a la Sala de los Capitanes, clásicamente compuesta por una sucesión de pilastras acanaladas bajo una cubierta de artesonado. Dado que la exigua anchura del espacio al que da frente hace imposible la visión frontal, Brunelleschi marca en la cornisa una línea de visión, por encima de la cual se desarrolla una sucesión de grandes ventanas en arco, con molduras anchas y poco salientes, rematadas con ventanas redondas. Es un frente concebido para una visión perspectiva en escorzo, como por lo demás queda demostrado por el hecho de que la línea media cae en el intervalo entre dos arcos y por tanto el punto de fuga corresponde a un lleno en vez de a un vacío. Pero obsérvese que la serie de círculos determina por el contrario una condición frontal, de manera que el conjunto puede considerarse como la síntesis de dos puntos de vista diferentes, respectivamente frontal y en escorzo. Así se evita que el edificio se reduzca a mera pared perspectiva y se da a la superficie un valor de plena espacialidad. En efecto,

79. Esquina (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa.



Si el ideal religioso se identifica para Brunelleschi con el ideal civil, en el sentido de que su arquitectura quiere ser la expresión del fundamento histórico-religioso de la sociedad florentina de su tiempo, es fácil explicarse porqué la distinción tradicional entre arquitectura sacra y profana tiende a desaparecer. Si el valor ideal del edificio está en el «diseño», obviamente desaparece toda distinción de géneros; y si el «diseño» presupone un alto grado de intelectualidad en el artista, siendo la arquitectura una obra pública presupone un grado igual de intelectualidad en la comunidad a la que dicha arquitectura va destinada. Sin esta profunda confianza (por otra parte más que motivada por el éxito precoz de las nuevas ideas, tanto en el debate sobre las puertas como en los avatares de la cúpula) Brunelleschi no hubiese podido nunca proponer a sus conciudadanos una arquitectura tan desguarnecida en la que la belleza de la «cosa» desaparecería para hacer más resplandeciente la belleza de la «idea». Y a la idea de una *civitas* ideal corresponde la primera intuición de una *forma urbis* que manifiesta la nobleza hereditaria de aquella comunidad; de modo que no es en absoluto arbitrario atribuir a Brunelleschi el origen de los estudios que serán realizados, por un humanismo más maduro, en torno a la mejor distribución de los espacios urbanos: las formulaciones teóricas de Alberti, de Francesco di Giorgio, de Filarete, después las primeras realizaciones de complejos urbanísticos unitarios y, finalmente, las fantasías no exentas de amargura de los utopistas políticos del Cinquecento.

Es un hecho que una transformación profunda se había producido en la estructura urbana desde el momento en que a la rivalidad de familias y facciones y a las luchas calle a calle en torno a las casas patricias, pertrechadas como fortalezas, había sucedido la rivalidad entre ciudades. El perímetro de los bastiones se convierte entonces en el elemento-base de la defensa ciudadana, mientras que el trazado interno se afloja y se extiende modelándose según el ritmo y las exigencias de una vida social más serena y productiva.

Nace entonces, también por causa de los nuevos medios ofensivos y defensivos, la figura del arquitecto o del ingeniero militar, ya que también en los asuntos de la guerra, como en los de la política, el ingenio tiende a sustituir a la mera fuerza. Filippo es precisamente el primer ingeniero militar al servicio de la república y lo poco que se sabe de sus estudios

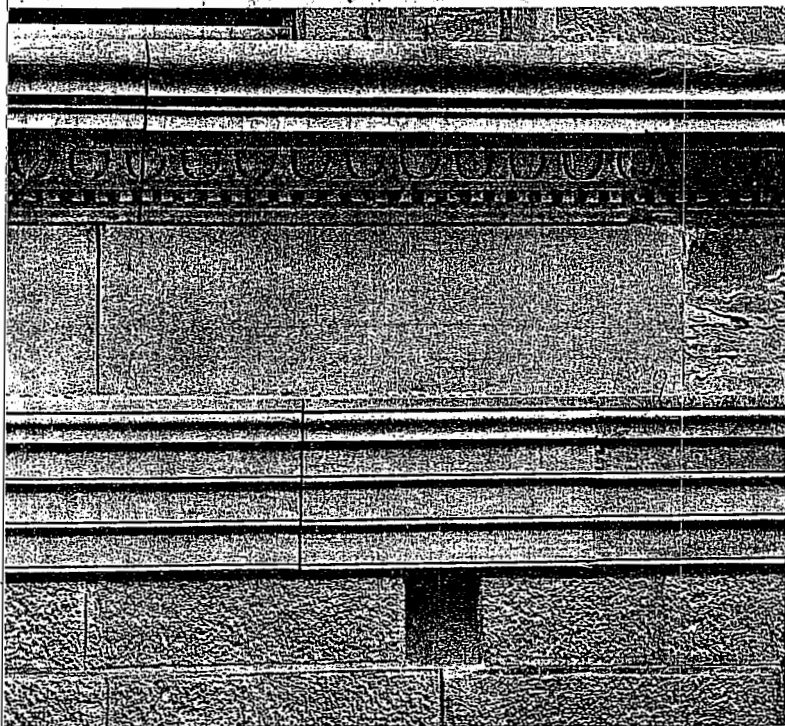
sobre la fortificación de las ciudades toscanas, y especialmente de Lucca, basta para demostrar que de él parte esa concepción urbanística de la fortificación que será típica del Renacimiento. Una condición urbanística se encuentra ya en el carácter formal de su arquitectura: si el edificio no es objeto en el espacio sino espacio él mismo, o más exactamente, unidad de medida espacial, su «diseño» es a la vez la forma de lo finito y de lo infinito, del espacio «cerrado» y del espacio «abierto», que deben reducir sus valores a la igualdad puesto que el espacio es uno. Observemos cómo el pórtico de los Inocentes trata de proporcionar, e incluso identificar, el cerrado bloque murario con la ilimitada espacialidad externa; cómo la linterna de la cúpula es el «lugar» de intersección de todas las posibles direcciones espaciales; cómo los nítidos volúmenes exteriores de San Lorenzo y de Santo Spirito (el primero con sus planos escalonados en profundidad y en altura, el segundo con el festoneado continuo de las capillas) se insertan en la espacialidad indefinida como auténticos principios de distribución proporcional.

Cada uno de estos edificios se define a sí mismo y, a la vez, a todo su espacio circundante; y siendo proporción, lo proporcionan. Por Alberti sabemos del nuevo valor que se atribuye a lo que «se ve», estando implícito que se ve «con razón»; los puntos de vista no pueden pues confiarse al azar sino que deben ser «dirigidos» o de lo contrario la visión no será objetiva: así pues queda fijado, fuera del edificio, un punto obligado para la visión del mismo, y una visión desde la cual el edificio no aparezca como algo en el espacio sino como entidad espacial finita «proporcionada» a la espacialidad infinita. Por tanto serán las líneas que pasan por los edificios las que determinarán la proporción del espacio urbano. Pero esta proporción debe verificarse también entre la persona humana y el espacio, ya que la reducción del infinito al límite no tendría sentido si el límite no fuese el límite humano, la medida con la que la mente finita concibe el infinito, reduciendo la cantidad a calidad. La proporción es «divina» y humana porque marca el punto de encuentro entre lo humano y lo divino; por eso a Brunelleschi se remonta la invención de la «dimensión humana» en arquitectura, que no es sino proporción contrapuesta a la dimensión ilimitada. Y es la dimensión humana lo que constituye la base de toda formulación urbanística.

La arquitectura civil de Brunelleschi está totalmente pensada en función de lo urbano, y precisamente por eso constituye el aspecto más claro de su obra «en vulgar»; tanto más claro precisamente en cuanto contemporánea de su obra más humanista y manifiestamente «latina». También en este caso el dato de partida de la «reforma» brunelleschiana no podía ser otro que el que ofrecía la tradición: el palacio toscano del Trecento. Pero es preciso recordar que el palacio fortificado, la «casa fuerte» del Duecento,

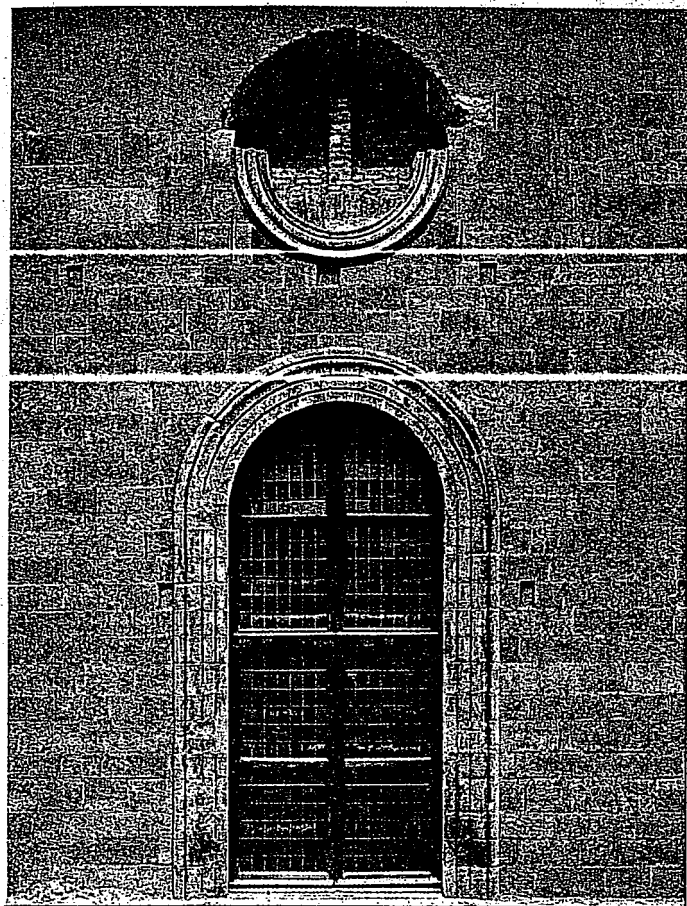
el contorno de los arcos amplía el vacío hasta privarlo de toda efectiva profundidad, evitando así cualquier efecto de contraste con el lleno; las achatadas molduras median esa relación y, en la perfecta proporcionalidad de vacíos y llenos, toda la pared se define como *plano*, es decir como «lugar» de nivelación de esos valores opuestos. Nace así, elemento nuevo, la *fachada*, entendida como límite común a la masa cerrada del muro y al espacio abierto e infinito: más exactamente, la fachada cesa de ser mero paramento externo del edificio y se convierte en factor de una estética urbana.

Equivalente e inversa es la solución imaginada por Brunelleschi para el palacio Pitti. Colocado en una posición eminente y aislada, constituye una típica arquitectura «de fondo» que exige una visión distanciada y frontal; en efecto, la línea media (téngase presente que la construcción originaria comprendía tan solo siete ventanas), a diferencia de la de Parte Güelfa, pasa por un vacío. A causa de la mayor distancia del punto de vista y del hecho



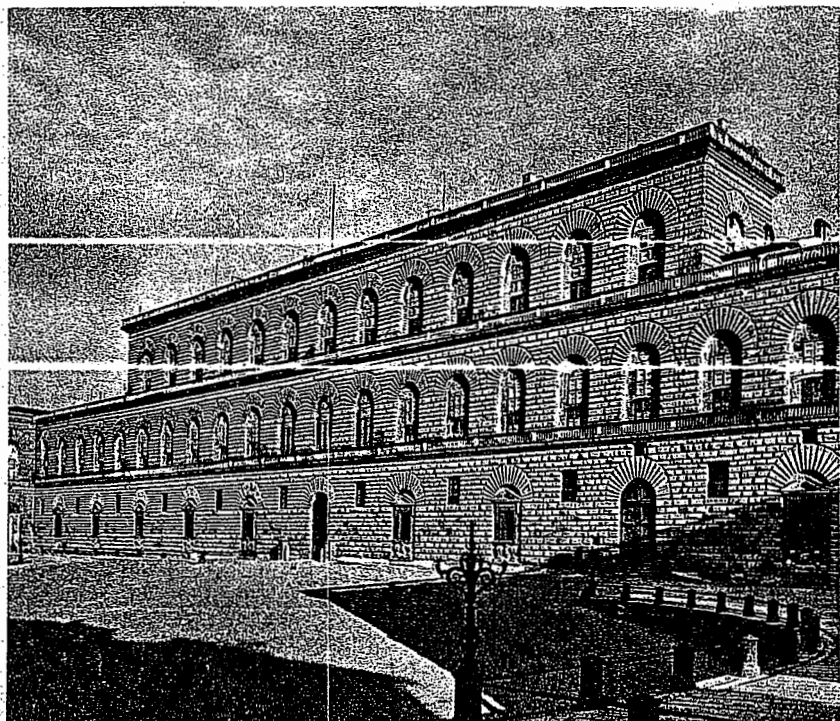
80. Cornisa (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa.

81. Ventana (detalle). Florencia, Palacio de Parte Guelfa.



de que la fachada se yergue sobre la propia línea del horizonte, el paramento del muro es más pesado, las grandes ventanas no tienen molduras, y el empalme entre vacíos y llenos se confía a la radiación de las dovelas que forman una especie de fuga trasladada y allanada en el plano, sugiriendo casi la convergencia de las directrices perspectivas en los límites extremos del espacio.

Este edificio, prototipo del palacio señorial del Renacimiento, marca el momento más alto y «metafísico» del pensamiento espacial de Brunelleschi: el pensamiento de una arquitectura que establece su plano «proporcional»



82. Palacio Pitti, Florencia.

en el límite último del espacio medible con la perspectiva, y en la sucesión de sus planos, en la proporcionalidad de los vacíos y de los llenos, de las verticales y de las horizontales, equilibra el paso entre los elementos opuestos de la tierra y del cielo. El cielo, en efecto, como diría Marsilio Ficino citando a Averroes, debe considerarse como "*formam quamdam per se sine materia existentem*" o supremo mediador entre las formas físicas y las metafísicas. Por este motivo, en aquel límite extremo de espacio la propia materia pierde todo carácter de accidente sin perder su calidad y evidencia de materia; y se presta al contacto de una luz que, por ser la luz de ese cielo, es a la vez natural y espacial, física y metafísica.

Conclusión

En más de una ocasión hemos recurrido, para explicar el contenido conceptual de las formas arquitectónicas brunelleschianas, al pensamiento filosófico de Marsilio Ficino: a un pensamiento por tanto que se desarrolla en la segunda mitad del siglo basándose en la experiencia de una cultura que Brunelleschi había contribuido en gran medida a fundar y construir. La generación a la que Filippo pertenece es la de los primeros humanistas toscanos, formados en la órbita intelectual de Coluccio Salutati, Bruni, Bracciolini, Giannozzo Manetti; y no me parece muy arriesgado suponer que éstos le fuesen muy próximos, al menos idealmente, en aquellos años oscuros, entre 1403 y 1418, en los que se formó su personalidad de arquitecto. Se sale de los límites de este estudio, que no quiere ser más que el esquema de una reconstrucción de la biografía artística de Brunelleschi, la investigación a fondo de sus relaciones con ese grupo de filósofos y eruditos que hizo de Florencia una nueva Atenas. Pero es en cualquier caso necesario indicar que el mayor impulso para la renovación de las conciencias fue, en los máximos exponentes de ese grupo, de tipo civil y político: la exaltación de las "virtudes republicanas de Florencia, la única digna heredera de Roma" (Garin) es el argumento de la famosa Inectiva de Salutati contra Antonio Loschi; y principalmente políticos, empeñados en la reconstrucción de una *polis* a partir de la virtud moral y la conciencia histórica de los ciudadanos, son los intereses de Leonardo Bruni. Es fácil advertir cómo, al dedicar la mejor parte de su vida a terminar la catedral florentina, Brunelleschi estuvo movido por un interés a la vez religioso y civil: queriendo coronar el monumento que encarna los ideales de todo un pueblo, pero intentando concretar esos ideales en un acto del propio ingenio individual, eligiéndose casi como un símbolo o exponente de la comunidad, y precisamente por esto Brunelleschi crea algo completamente nuevo incluso en el aspecto

técnico: un milagro de la razón humana. Tampoco se explica de otro modo el evidente intento, en las dos basílicas, de reunir el tema de la iglesia — como «*ecclesia*», lugar de reunión de los fieles— con el de el templo — como lugar del culto y del sacrificio—; y cómo, dando al edificio un valor de belleza «*intelectual*», se abandona el viejo principio de la sugestión y de la persuasión para inducir en la comunidad de fieles aquel grado de contemplación y casi de éxtasis racional que es la condición, no tanto de la revelación, cuanto de la inteligencia de Dios. “Solía decir”, anota Vespasiano da Bisticci a propósito de Giannozzo Manetti, “que nuestra fe no debe llamarse fe, sino certeza”.

El interés civil y político implica, obviamente, un compromiso directo en la situación de hecho: un juicio histórico por tanto, pero investido de un deseo o de una necesidad de acción. El camino de la humanidad no debe ser ya confiado al arbitrio de los poderosos o a la fatal sucesión de hechos, sino que para poder dirigirlo de algún modo es necesario rastrear a lo largo de ese camino la correlación entre causas y efectos, es decir, reconstruir una historia que sea mucho más que una tradición continua o que una mera concatenación de hechos. Y en efecto, ¿de qué continuidad de la tradición puede hablarse si la herencia de Roma fue destruida por la violencia de los bárbaros? La verdadera continuidad, que no es serie temporal sino coherencia ideal, es la que la historia, y no la tradición, revela, vinculando entre sí hechos incluso lejanos en el tiempo y corrigiendo las desviaciones y los errores. Así se replantea la cuestión de los antiguos, que son el origen, la imagen misma de la perfección, pero también el ejemplo de una racional conducta humana. No de otra manera piensa Brunelleschi al investigar, más allá de los «*efectos*», las causas internas, estructurales, de su hacer constructivo.

Pero la experiencia de los antiguos, en cuanto que provee un método y nada más que un método, requiere un objeto, un dato sobre el que ejercitarse; y éste no puede ser otro que la situación de hecho, aquella sobre la que se quiere incidir y que se pretende modificar y reformar. Del mismo modo que para Salutati el conocimiento de lo antiguo deber servir para reorganizar la sociedad presente, y precisamente aquella determinada sociedad, así para Brunelleschi el objetivo final no es la reconstrucción de lo antiguo sino la construcción de lo moderno a través de la lección de lo antiguo. En Santa María del Fiore la cúpula da proporción a la dimensionalidad ilimitada de la construcción gótica preexistente; pero incluso allí donde no preexiste un dato constructivo preciso, es siempre la espacialidad sin límites de la arquitectura gótica lo que se organiza y delimita, mediante la perspectiva, en espacio proporcional. No podía ser de otro modo ya que, por medio de ese procedimiento de medición, proporcionamiento y rectificación del

dato tradicional, se pretende alcanzar la definición de valores positivamente históricos: lo «nuevo» que equivale a lo «antiguo»; y es evidente que la historia, como crítica de la tradición, lo presupone. Ya hemos hecho notar que Filippo acoge un mayor número de elementos de la tradición en el período más maduro de su obra; a medida que el «método» supera la linealidad inicial y se dilatan los horizontes de la razón, aumentan los hechos que ese método puede ordenar o la serie de datos tradicionales que ese método puede historiar.

Resulta por tanto claro que la perspectiva no descubre, ni crea, ni pone el espacio y ni siquiera, en su formulación originaria, es un método o proceso aplicable a la visión de la realidad. Por el contrario, es un método o proceso esencialmente *crítico*, que se aplica al dato espacial de la arquitectura y lo reduce a proporción o a razón, tratando solamente de sustituir una concepción irracional del espacio por una concepción racional, o sea históricamente motivada. En otras palabras: la perspectiva es una reconstrucción del proceso constructivo de lo antiguo traducida en principio teórico y, como tal, aplicada a la reforma del proceso constructivo tradicional, es decir, gótico o «moderno». Es por esto que al método perspectivo se une la innovación del método técnico; que desde ese momento todo acto artístico vale en cuanto que interrumpe la tradición y no en cuanto que la prosigue; que de ahora en adelante todo acto implicará la conciencia del acto, todo momento «práctico» un momento «teórico». Sólo un paso posterior permitirá aplicar aquel método de construcción espacial a la visión empírica, y ello ocurrirá porque los artistas se habrán dado cuenta de que sólo la experiencia histórica puede condicionar, e incluso determinar, la visión de la realidad, porque la «naturaleza» es también historia; de ahí la necesidad de que esa experiencia histórica no sea ocasional sino metódica.

Hemos indicado que la posición ideológica de Brunelleschi con respecto a lo antiguo conduce necesariamente a la fusión de los dos esquemas constructivos clásicos, y hemos sugerido que esa investigación implicaba el pensamiento de la «plenitudo temporum», es decir, de la revalorización total de la ciencia y de la moral naturales de los antiguos a la luz de la revelación cristiana. Ahora es el momento de añadir que existe una indudable relación entre esa exigencia sintética brunelleschiana y la tendencia filosófica dominante en aquella primera mitad de siglo: una tendencia dirigida a conciliar y fundir las dos grandes tesis de la antigüedad —la platónica y la aristotélica— ya que su disparidad, comprensible en un mundo en que aún no se había producido la revelación, deja de serlo desde el momento en que Dios se ha revelado como primera y única causa, principio y fin de todas las cosas. En esa síntesis prevalecerá, como demuestra Ficino, el elemento platónico; y que ese mismo elemento prevalece también en

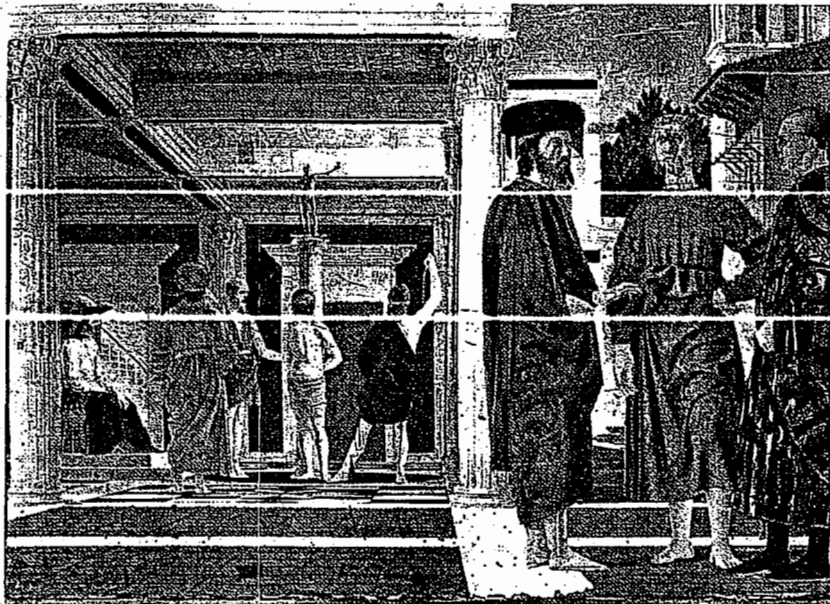
Brunelleschi lo demuestra el hecho de que, en su síntesis de los esquemas longitudinal y central, el primero acaba por prevalecer, y precisamente porque se basa en la perspectiva que termina, teóricamente, en un punto.

Como decíamos, las tesis teóricas de Brunelleschi encontrarán expresión sistemática en los tratados de Alberti; pero de hecho el propio Alberti influirá profundamente en el desarrollo histórico de la arquitectura, orientándola en una dirección completamente distinta a la línea ideológica trazada por Brunelleschi. Como erudito, Alberti concentra todo el interés sobre el *texto* del monumento: lo admira por su esplendor y por su apariencia imponente mucho más que por sus secretas leyes estructurales; y si ese monumento no es más que una ruina, eso hace que la decadencia presente haga aún más conmovedor el recuerdo de la antigua belleza. Retorna pues en Alberti el tema del humanismo petrarquiano que, por otra parte, y basta pensar en Ghiberti, tenía todavía en Florencia fervientes seguidores; y desde luego influye en él, sutilísimo crítico, la experiencia de los pintores de la segunda generación, quienes habían hecho de la perspectiva un proceso de visión, un método para dar al «espectáculo» natural todo su valor.

Ciertamente el rigor brunelleschiano, su metafísica identidad entre forma artística y forma racional, se diluye ya en sus más directos seguidores, empezando por Giuliano da Sangallo que fue, diríamos, el principal de sus herederos: éste tiende hacia una decidida plástica estructural y, como consecuencia, en la síntesis de los dos esquemas, que sigue siendo el eje de su investigación, el esquema central prevalece sobre el longitudinal. El clasicismo histórico albertiano pronto aventaja al clasicismo ideológico de Brunelleschi; precisamente cuando en el pensamiento filosófico domina decididamente la tesis platónica, en el arte reaparece, con su comprensión más abierta de los fenómenos naturales y de la variedad de los acontecimientos humanos, la tesis aristotélica.

Sólo mucho más tarde, cuando la crisis de la cultura toscana esté en su apogeo, Miguel Angel sabrá salvar de un paso el gran recodo del humanismo erudito que va de Alberti a Bramante; y, siendo neoplatónico, reconocerá en Brunelleschi al primer asertor del neoplatonismo artístico. Casi desesperadamente tratará de sublimar en aquella elevada representación de la Causa el drama de la propia humanidad; o tal vez de salvar de la crisis del clasicismo histórico, que sentía ya como inminente, la sustancia ideal y eterna del clasicismo. Pero basta pasar de la vieja sacristía de San Lorenzo a la nueva, que retoma las líneas constructivas de aquélla, para advertir cómo cada una de esas líneas, que antes habían trazado la más límpida y segura de las concepciones del mundo, se carga ahora de una irritada tensión, y cómo cada miembro de la encadenada estructura miguelangelesca "lleva esculpido en su interior la muerte".

83. Flagelación, por Piero della Francesca. Urbino.



Cuadro cronológico de la vida y las obras

- ✱ 1377 Nace en Florencia de Brunellesco di Lippo di Tura, notario florentino, reclutador y ministro de guerreros al servicio de la República, y de Giuliana di messer Giovanni degli Spini, en una casa frente a San Michele Bertoldi, después San-Gaetano.
- ♥ 1398 18 de diciembre. Presta juramento para ser admitido como aprendiz de orfebre en el arte de la Seda.
- ♥ 1400 aprox. Realiza algunas figuras para el altar de plata de Santo Jacopo en Pistoia.
- ♥ 1402-3 Participa en el concurso para la segunda puerta del Baptisterio florentino. El arte de los Comerciantes decide confiar el encargo a Ghiberti y Brunelleschi, pero éste rehusa dividir el trabajo.
- ♥ 1404 2 de julio. Se matricula en el arte de la Seda.
- ♥ 1404 10 de noviembre. Es llamado, junto con otros, a dar su parecer sobre

lo realizado por Giovanni d'Ambrogio, maestro de obras de Santa María del Fiore.

1409 Con Donatello, Tommaso Pecori y Giovanni Ruccellai organiza la conocida farsa sobre las desgracias de Manetto Ammanatini, llamado "Il Grasso legnaiuolo".

1410 30 de septiembre. Recibe una paga por ladrillos destinados a la obra de Santa María del Fiore.

1415 9 de octubre. Trabaja con Donatello en una "figurilla de piedra revestida de plomo dorado... a prueba, y muestra de las figuras grandes que deben hacerse en los contrafuertes de Santa María del Fiore".

1417 mayo. Recibe una gratificación de 10 florines de oro de los Gremios de Santa María del Fiore "por su trabajo de hacer dibujos y por ejercitarse para la obra en torno a cuestiones de la Cúpula Mayor".

1418 19 de agosto. Los Gremios de Santa María del Fiore convocan un concurso invitando a presentar, a finales del próximo septiembre, maquetas y dibujos para la cúpula. Estaba previsto un premio de 200 florines. El plazo será luego prorrogado hasta diciembre.

1418 22 de octubre. Se termina de construir la maqueta de Brunelleschi. El premio no es asignado. En estos meses Brunelleschi construye en Santo Jacopo sopra Arno una pequeña capilla con cúpula "de aristas y paños", ensayo en pequeño de su proyecto para la cúpula.

1419 29 de diciembre. Nanni di Antonio di Banco, Donatello y Brunelleschi reciben 45 florines de oro por una maqueta de la cúpula que, según el documento, está construida sin armadura.

1420 16 de abril. Brunelleschi, Ghiberti y Battista d'Antonio son elegidos provisosores de la construcción de la cúpula. Los tres redactan un informe sobre la construcción.

1420 24 de abril. Brunelleschi y Ghiberti reciben cada uno 10 florines por la ejecución de una maqueta.

1420 7 de agosto. Se empieza a construir la cúpula.

1421 10 de junio. Recibe pago por una máquina construida "*pro-trahendo et conducendo super muris Cupolae maiaris lapides, macignos et alia opportuna*".

1421 19 de julio. Patenta un nuevo tipo de embarcación.

1423 Probable fecha del proyecto de San Lorenzo.

1423 5 de julio. Se le menciona en un documento como "inventor y gobernador" de la cúpula.

1425 Reinicio de los trabajos en el palacio de Parte Guelfa, comenzado hacia 1418.

- 1426 Va a Pisa para reparar los muros de la Ciudadela.
- 1428 Termina la construcción de la sacristía de San Lorenzo.
- 1428 Se confía a Brunelleschi el encargo de la reconstrucción de Santo Spirito.
- 1429 Se confía a Brunelleschi y a Ghiberti el encargo de estudiar un proyecto de renovación de toda la catedral.
- 1430 aprox. Se ocupa de las fortificaciones de Castellina, Rencina y Staggia. Proyecta el aislamiento de la ciudad de Lucca pensando en rodearla parcialmente con el Serchio.
- 1430 Se le encarga del diseño de un altar para la Catedral.
- 1432 Se lleva a cabo una prueba de construcción de la linterna: "*maior pars civium et intelligentium assuerat fore ad sufficientiam*".
- 1432 Realiza otro altar para el Duomo.
- 1432 abril. Es invitado por Niccolò III d'Este a Ferrara y por Giovan Francesco Gonzaga a Mantua.
- 1434 Se acuerda la construcción del Oratorio llamado degli Scolari agli Angeli.
- 1434 12 de agosto. Se cierra, en la cúpula, el anillo sobre el que deberá colocarse la linterna.
- 1434 30 de agosto. Se festeja el cerramiento de la cúpula.
- 1435 Es superintendente en la construcción del bastión sobre la puerta del Parlascio en Pisa, ahora Porta Lucchese; determina la ubicación del nuevo fuerte en Vico Pisano.
- 1436 Se ocupa de las bóvedas y del gran arco de la nueva sacristía del Duomo.
- 1436 31 de diciembre. Es definitivamente escogida y aprobada su maqueta para la linterna.
- 1438 Decide erigir en Santa María del Fiore, por debajo del Tambor, cuatro pequeñas tribunas entre los cuerpos salientes de las capillas mayores.
- 1440 Se ocupa de la restauración de otras fortificaciones de Pisa.
- 1443 Presenta la maqueta para el púlpito de Santa María Novella, realizada por su hijo adoptivo Lazzaro Cavalcanti.
- 1444 Están muy avanzados los trabajos de la Capilla Pazzi. Se inicia la Abadía de Fiésole.
- 1446 13-14 de marzo. Se coloca el primer mármol de la linterna.
- 1446 15 de abril. Muere. Es sepultado en la Catedral.

Índice de las ilustraciones

	<u>Páginas</u>
1. Mascarilla de Filippo Brunelleschi. Florencia, Museo de la Obra del Duomo	8
2. Profeta. Pistoia, Duomo	18
3. Padre de la Iglesia. Pistoia, Duomo	21
4. Profeta. Pistoia, Duomo	21
5. Padre de la Iglesia. Pistoia, Duomo	21
6. Sacrificio de Isaac por Lorenzo Ghiberti. Florencia, Museo Nacional	22
7. Sacrificio de Isaac. Florencia, Museo Nacional	23
8. Juicio final (detalle) por Giovanni Pisano. Pisa, Duomo	24
9. Crucifijo. Florencia, S. María Novella	26
10. Crucifijo de Donatello. Florencia, Santa Croce	27
11. Detalle de la figura 9	28
12. Detalle de la figura 10	29
13. El evangelista San Marcos. Florencia, Capilla Pazzi	30
14. El evangelista San Lucas. Florencia, Capilla Pazzi	31
15. El evangelista San Juan. Florencia, Capilla Pazzi	32
16. El evangelista San Mateo. Florencia, Capilla Pazzi	33
17. La Cúpula. Florencia, Santa María del Fiore	34
18. Alzado exterior. Florencia, Santa María del Fiore	37
19. Planta de Santa María del Fiore. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni	38
20. Maqueta en madera de la linterna para la cúpula de Santa María del Fiore. Florencia, Museo de la Obra del Duomo	40
21. Linterna de la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore	41
22. Linterna de la cúpula (detalle de un contrafuerte). Florencia, Santa María del Fiore	42
23. Interior del cupulino de la linterna. Florencia, Santa María del Fiore	44
24. Absides secundarios de la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore	46
25. Dibujo del andamio, hecho por Brunelleschi, para construir la cúpula. Florencia, Santa María del Fiore	48
26. Comparación entre la cúpula construida y la proyectada. Florencia, Santa María del Fiore	51
27. Cúpula (detalle). Florencia, Santa María del Fiore	51
28. Crucero (detalle)	53
29. Hospital de los Inocentes (detalle). Florencia	61
30. Hospital de los Inocentes. Florencia	62

31. Hospital de los Inocentes (detalle). Florencia	64
32. Capitel de la fachada. Florencia, Hospital de los Inocentes	65
33. Exterior. Florencia, San Lorenzo	67
34. Planta de la basílica (detalle). Florencia, San Lorenzo	68
35. Capitel (detalle). Florencia, San Lorenzo	69
36. Nave de la izquierda. Florencia, San Lorenzo	70
37. Interior visto desde el altar mayor. Florencia, San Lorenzo	71
38. Nave de la izquierda (detalle). Florencia, San Lorenzo	72
39. Visión del interior. Florencia, San Lorenzo	74
40. Banquete de Herodes, por Masolino. Castiglione Olona, Baptisterio	76
41. Banquete de Herodes, por Donatello. Siena, Baptisterio	77
42. Hospitalidad de Abraham y Sacrificio de Isaac, por Lorenzo Ghiberti. Florencia, Baptisterio	78
43. Capilla Barbadori. Florencia, Santa Felicita	79
44. Ala derecha (detalle). Florencia, San Lorenzo	80
45. Capillas del ala izquierda. Florencia, San Lorenzo	81
46. Fachada de la sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo	82
47. Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo	83
48. Bóveda y pechinas de la Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo	84
49. Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo	85
50. Escarcela de la Sacristía vieja. Florencia, San Lorenzo	86
51. Interior, Florencia, Santo Spirito	88
52. Interior. Florencia, Santo Spirito	89
53. Interior. Florencia, Santo Spirito	90
54. Interior visto desde el altar mayor. Florencia, Santo Spirito	91
55. Detalle de una nave. Florencia, Santo Spirito	92
56. Planta de la iglesia. Florencia, Santo Spirito	93
57. La Trinidad, por Masaccio. Florencia, Santa María Novella	95
58. Capilla Pazzi, sección y planta. Florencia, Santa Croce	100
59. Capilla Pazzi, exterior. Florencia, Santa Croce	102
60. Capilla Pazzi, columnas del pórtico. Florencia, Santa Croce	104
61. Capilla Pazzi, capitel de una pilastra de la fachada. Florencia, Santa Croce	105
62. Capilla Pazzi, detalle del arquitrabe. Florencia, Santa Croce	105
63. La Anunciación (detalle), por Fray Angélico. Cortona, Museo	106
64. La Anunciación (detalle), por Fray Angélico. Cortona, Museo	106
65. Capilla Pazzi, pórtico. Florencia, Santa Croce	107
66. Capilla Pazzi, bóveda del pórtico (detalle). Florencia, Santa Croce	108
67. Capilla Pazzi, adornos de ventanas (detalles). Florencia, Santa Croce	109

68. Capilla Pazzi, interior, Florencia, Santa Croce	110
69. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce	111
70. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce	112
71. Capilla Pazzi, interior. Florencia, Santa Croce	113
72. Capilla Pazzi, detalle de un ángulo. Florencia, Santa Croce	114
73. Capilla Pazzi, interior de la cúpula. Florencia, Santa Croce	114
74. Santa María degli Angeli, Florencia	116
75. Sección. Florencia, Santa María degli Angeli	117
76. Planta. Florencia, Santa María degli Angeli	117
77. F. Brunelleschi y L. Cavalcanti, púlpito. Florencia, Santa María Novella	119
78. Exterior (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa	122
79. Esquina (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa	123
80. Cornisa (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa	124
81. Ventana (detalle). Florencia, Palacio de Parte Güelfa	125
82. Palacio Pitti, Florencia	126
83. Flagelación, por Piero della Francesca. Urbino	131

Bibliografia fundamental

FUENTES:

- Operette storiche edite e inedite di Antonio Manetti*, a cargo de Gaetano Milanesi, Florencia, Le Monnier, 1887.
Vasari G., *Le Vite*, Florencia, ed. Milanesi, 1878, tomo II.
Codice Magliabechiano escrito por Anonimo Fiorentino, a cargo de C. Frey, Berlin, 1892.
Bldinucci F., *Vita di Ser F. B.*, Florencia, 1812.
Milizia F., *Vita di F.B. Architetto fiorentino*, en *Operette*, 1826.
Manetti A.-Saalman H., *The life of Brunelleschi*, Londres, 1970.
Vita di F.B. preceduta dalla Novella del Grasso, Milán, 1976.

MONOGRAFIAS:

- Fabriczy C.V., *F.B., sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, 1892.
Scott L., *F.B.*, Londres, 1901.
Stegmann v. C.-Geymuller v. H., *Die Architektur d. Renaiss. in Toskana*, Munich, vol. I.
Delecluze E., *F.B.*, Paris, s. d.
Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, VI, 1908.
Reymond M., *B. et l'architecture de la Renaissance en XV siècle*, Paris, 1912.
Folnesics H., *B.*, Viena, 1915.
Fontana P., *F.B.*, Florencia, 1920.
Sanpaulesi P., *La cupola di S. Maria del Fiore*, Roma, 1941.
Sanpaulesi P., *B. e Donatello nella sacrestia vecchia di San Lorenzo*, Pisa, 1948.
Luporini E., *Brunelleschi. Forma e ragione*, Milán, 1964.
Brandi C., *Codice e struttura nelle arti figurative, con un corso monografico sul B.*, Roma, 1968.
Gori L.-Montanelli, *Brunelleschi e Michelozzo*, Florencia, 1957.
Hyman I., voz *Brunelleschi* en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma, 1972.
Hyman I., *Brunelleschi in perspective*, Nueva York, 1973.
Guasti C., *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Facsim. ed., Florencia, 1857. Bologna, 1974.
Battisti E., *Filippo Brunelleschi*, Milán, 1976.
Ragghianti C.L., *Brunelleschi*, Florencia, 1977.

ENSAYOS:

- Semper H.-Dohme R., *F.B. in Kunst u. Künstler des Mittelalters u. der Neuzeit*, I, 1878.
Heydenreich L.H., *Spätwerke B.s.*, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml., 1930.
Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, Florencia, 1938 (contiene ensayos de P. Sanpaulesi, C. Roccatelli, L. Crema, M. Salmi, C. Botto, P. Bacci etc.).
De Angelis d'Ossat G., *Un carattere dell'arte del B.*, en *Saggi di Storia dell'Architettura*, Roma, 1942.
Argan G.C., *The Arch. of B. and the origins of perspective theory*, Journal of the Warburg and Courtauld Inst., 1946.
Ybl. E., *Die zwei älteren Pisani u.B.*, en *Phoebus*, I, pp. 156-160, 1946.
Carli E., *La sacrestia vecchia di San Lorenzo*, en *Emporium*, 1949.

- Francastel P., *Peinture et Société*, Lyon, 1951 y en Emecé, Buenos Aires.
 Sanpaulesi P., *Aggiunte al B.*, Bollettino d'Arte, 1953.
 Sanpaulesi P., *La lanterna di S.M. del Fiore e il suo modello ligneo*, Bollettino d'Arte, 1956.
 Gombrich H.E., *A classical topos ecc.*, Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 1957.
 Schlegel U., *La cappella Barbadori ecc.*, Rivista d'Arte, 1957.
 Parronchi A., *Le due tavole prospettiche del B.*, Paragone, 1958.
 Parronchi A., *Brunelleschi: un nuovo San Paolo*, Paragone, 1961.
 Boskovitz M., *"Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva"*, Acta Historia Artium Academia Scientiarum Hungaricae, 1962-1963.
 Saalman H., *Santa Maria del Fiore, 1294-1418*, Art Bulletin, 1964.
 Sanpaulesi P., *La cupola del Br.*, Florencia, 1965.
 Castelfranco G., *Sui rapporti tra Donatello e Br.*, Arte Antica e Moderna, 1966.
 Benevolo L., y otros, *Sato Spirito del Br.*, en *Quaderni di Storia dell'Architettura*, 1968.
 Cadei A., *Coscienza storica e architettura in Br.*, Rivista dell'Ist. di Archeol. e Storia dell'Arte, 1971-1973.
 Beltrame R., *Gli esperimenti prospettici del Br.*, Rendiconti dell'Accademia dei Lincei, 1973.
 Horster M., *Br. und Alberti*, Mitteilungen des Kunsthinst. Inst., Florencia, 1973.
 Heydenreich L.H.-Lotz W., *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, Harmondsworth, 1974.
 Edgerton S., *The Renaissance discovery of linear perspective*, Nueva York, 1975.

ENTRADA	6395
EXPED.	
PEDIDO	
ORDEN	Joucaen
ORIGEN	COFADU
DEST	
SOLICITUD	
NO ASIENT.	26120
VALOR UN.	\$ 23140
REGISTR.	

